# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

VII. JAHR

1·9·2·8



DER MELOSVERLAG / MAINZ

# Inhaltsverzeichnis zum 7. Jahrgang (1928)

(nach Autoren geordnet)

# Drei Ankündigungen für das Jahr 1928

## 1. MELOSKRITIK (Werkbesprechung)

Mit diesem Heft wird in unserer Zeitschrift eine Werkbesprechung eingerichtet und hierfür ein ganz neuer Weg beschritten:

Die Besprechung wird dauernd von einer Kommission ausgeübt und auf dasjenige Material beschränkt, welches eine Diskussion verdient. Schriftleitung und Verlag ließen sich hierbei von der Überzeugung leiten, daß die dauernde lebendige Stellungnahme zum Schaffen unserer Zeit zu den vornehmsten Aufgaben des MELOS gehört, daß sich aber eine solche produktive Kritik wesentlich von den üblichen Zeitschriftbesprechungen unterscheiden müsse.

Die neue Form der Besprechung erstreckt sich auf das gesamte veröffentlichte Material an Tonwerken, aber auch auf ungedruckte Werke lebender Komponisten, soweit es sich um Schöpfungen handelt, die eine solche Würdigung verdienen oder grundsätzlich zu bekämpfen sind. Sie wird also von allem zufällig Eingereichten unabhängig sein und schon durch die Wahl des Stoffes ein Urteil bedeuten.

Die Kritik selbst wird den Geist, aus dem ein Werk geschaffen wurde, und die schöpferische Potenz mehr beachten, als die unter Umständen offenbaren Schwächen einer noch ungeübten Feder und damit die häufigen Fehlerquellen üblicher Beurteilung zu vermeiden suchen. Sie wird bestrebt sein, das einzelne Werk als Teil eines Gesamtschaffens zu werten. Dem Urheber, nicht der einzelnen Äußerung gilt ihr Eintreten.

Das Ergebnis solcher Untersuchungen soll die Verbindung zum Zeitschaffen mit dem Musikleben befestigen und zugleich ein Ratgeber sein für alle, die sich praktisch oder theoretisch um das Zeitschaffen bemühen.

Da die Bedeutung einer solchen Aufgabe die Kraft und Verantwortung eines Einzelnen überschreitet, wurde, analog der für die Musikfeste eingebürgerten und bewährten Jury, eine Kommission gewählt, die im gegenseitigen Gedankenaustausch das Urteil bildet, das, zwar auch nur Menschenwerk, immerhin auf einer breiteren Basis steht, als die von so manchen Zufälligkeiten abhängige Äußerung eines Einzelnen.

Der Kommission für Werkbesprechung gehören an: Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel und Lothar Windsperger.

## 2. MELOSKRITIK (Aufführungsbespechung)

Von gleichen Gesichtspunkten aus ist die Besprechung der Aufführungen eingerichtet. Maßstab ist hierbei das Musikleben Berlins, in welchem sich alle wesentlichen Ereignisse des deutschen Konzertlebens spiegeln. Wichtige Ur- und Erstaufführungen im Reiche werden natürlich nach wie vor selbständig behandelt.

Die Aufführungsbesprechung wird von drei Persönlichkeiten ausgeübt, welche der Tageskritik angehören oder ihr nahestehen. Ihr Ziel ist nicht Chronik oder Musikbericht, sondern Herauslösung weniger wesentlicher Ereignisse. Aufführungen von mittlerem Niveau fallen nicht in den Rahmen der Besprechung. Dagegen soll es ein Ziel dieser Form der Kritik sein, auch jungen, noch nicht anerkannten Künstlern wirksam zu helfen. Sie bemüht sich, erstarrte Werturteile nachzuprüfen, Schäden aufzudecken und zu einer unabhängigen, reinen und fortschrittlichen Wertung zu gelangen.

Der Kommission für Aufführungsbesprechung gehören an: Hermann Springer, Heinrich Strobel, Werner Wolffheim.

## 3. MELOSBÜCHEREI

Das neue Unternehmen stellt den Anfang einer in Kürze erscheinenden, fortlaufenden Schriftenreihe dar, deren Inhalte sich zunächst auf Fragen der gegenwärtigen Musik bezieht. Die in der Zeitschrift behandelten Probleme drängen immer wieder über den Rahmen eines einzelnen Aufsatzes hinaus. So soll aus dem Grundgedanken des MELOS heraus und im engen Zusammenhang mit der Zeitschrift eine neue, breite Basis geschaffen werden.

Die Ziele der MELOSBÜCHEREI sind in erster Linie praktischer Art. Brennende Zeitprobleme werden in knappem Raume zusammengefaßt; alles weitschweifige Theoretisieren, alle bloße Materialanhäufung wird vermieden. Die Bücherei soll vor allem dem immer größer werdenden Kreis der Nichtmusiker, welcher Fühlung mit der jungen Musik und Anschluß an den Pulsschlag der Zeit suchen, zum notwendigen Führer werden.

Die einzelnen Veröffentlichungen halten sich im Umfang von etwa 80 Druckseiten und haben z. T. Notenbeispiele und Bildbeilagen. Der Preis beträgt ca. 2.50 M. Herausgeber der Sammlung ist der Schriftleiter der Zeitschrift MELOS.

Im Januar erscheinen folgende Bändchen (Bestellkarte liegt bei):

1. Hans Mersmann: Die Tonsprache der neuen Musik
   Von der Erfahrung ausgehend, daß es viele Menschen gibt, welche den Weg zur jungen Musik mit ehrlichem Willen suchen, aber einfach an den Schwierigkeiten der Sprache scheitern, versucht der Verfasser, eine Grammatik der neuen Musik zu schreiben. Immer vom lebendigen Beispiel ausgehend, wird die veränderte Lage der Melodik, Harmonik und Rhythmik, die neuen Beziehungen zwischen den Elementen, ihre Auswirkungen im Dynamischen und im Kolorit, untersucht. Ein zweiter Teil umreißt die Grundfragen der Form, der neuen Beziehung zwischen Wort und Ton, des Archaismus und der Volksmusik und stellt die junge Musik geschichtlich und soziologisch in die Entwicklung ein.

2. Heinz Tiessen: Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928)

Nach der Entwicklung der letzten Vergangenheit zwingt sich allen äußerlich und innerlich Beteiligten die Frage auf, wie sich die verwirrende Fülle der Erscheinungen in die Zeit bindet. Aus den ersten Zeiten des Experimentierens hat die junge Musik über die Brücke der Musikfeste immer mehr Eingang in unser Konzertleben gefunden und steht jetzt fest und unverdrängbar in ihm. Damit schließt sich der Kreis um ein Jahrzehnt schon zu einem Stück Geschichte. Von dieser Lage geht der Verfasser aus. Er zeichnet den Weg von innen nach außen. Er gelangt von den inneren Grundlagen der gegenwärtigen Musik aus zu ihren äußeren Grenzen und läßt die Arbeit der neuen und der bestehenden Vereinigungen und Musikgesellschaften noch einmal an uns vorbeigehen. Auch etliche Zeitdokumente, welche, vor kurzem noch Fahnen und Programme, jetzt bereits ein Stück Geschichte geworden sind und einen ganz neuen Sinn offenbaren, werden vollständig oder in Auszügen mitgeteilt.

3. Heinrich Strobel: Paul Hindemith

Zum ersten Mal wird eine monographische Zusammenfassung des Gesamtwerks von Hindemith unternommen. Der persönliche Entwicklungsweg dieses jungen Führenden ist symbolisch für die Entwicklung der deutschen Musik überhaupt. Der allmähliche Ablösungsprozeß von Spätromantik und Impressionismus, das leidenschaftliche ungestüme Erlebenis chaotischer Urkräfte und ihre Bändigung zur Form und zur Gestalt ist nicht nur das Schicksal des Einzelnen, sondern der Weg unserer Zeit. Dieser Weg wird an Hindemith gezeigt und durch zahlreiche Notenbelege lebendig gemacht. Dabei wurden auch ungedruckte und bisher unzugängliche Werke des Komponisten herangezogen.

SCHRIFTLEITUNG UND VERLAG

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. 
Für Anzeigen und Verlagsmitteilungen verantwortl.: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. SCHOTT'S SÖHNE) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: Scotson; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferuug in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. (12 H.) 8.– Mk., viertelj. (3 H.) 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

## ZUM INHALT

Die Ankündigungen des Dezemberhefts haben bereits von wesentlichen Umgestaltungen dieses Jahrgangs berichtet. Alle neuen Dispositionen haben den gleichen Sinn: bei völliger Wahrung des in der Zeitschrift stets eingehaltenen Niveaus die Farbigkeit, Vielfältigkeit und Aktualität des Einzelhefts zu steigern.

Die kommenden Hefte werden in reicherer und vielseitigerer Gliederung, meist auch in größerem Umfang als bisher erscheinen. Der wie immer stofflich einheitliche Hauptteil soll ausschließlicher noch als früher der MUSIK selbst gewidmet sein. Wissenschaftliche und theoretische Inhalte werden für ganze Hefte künftig vermieden und sollen unter eigener Rubrik WISSENSCHAFT laufend vertreten sein. DIE LEBENDEN werden sich wie früher mit allen markanten Erscheinungen gegenwärtig Schaffender beschäftigen und werden jetzt unter neuem Gesichtspunkt als verbreiterte Basis für die Werkbesprechung der MELOSKRITIK erscheinen, über deren Ausgestaltung die Ankündigungen und ein programmatischer Aufsatz dieses Heftes Heftes unterrichten. Kritische Besprechungen, gedrängte Behandlung aktueller Zeitfragen, Auslandberichte werden den Inhalt der UMSCHAU bilden, an deren Ausbau systematisch weitergearbeitet wird. Das MUSIKLEBEN soll sich nicht mit einer Sammlung von Notizen begnügen sondern wird durch planmäßige Erweiterung im Laufe des Jahrgangs eine umfassende Spiegelung des internationalen Musiklebens zu geben suchen. Ein einleitender Aufsatz ZEITSCHAU wird das Grundsätzliche der Erscheinungen beleuchten.

Im Brennpunkt des musikalischen Hauptteils stehen diesmal einige Fragen aus Grenzgebieten. Unsere Zeit tastet, wie keine andere, diese Grenzgebiete ab. Sie sucht neue Ausdrucksmittel jenseits des Tonsystems und der gewohnten Klangerzeugung. Das Spiel mit der Glasharmonika erweist sich als interessanter Vorläufer ähnlicher Versuche in der Gegenwart. Der italienische Maler Luigi Russolo war vor anderthalb Jahrzehnten einer der Wortführer des italienischen Futurismus. Er hat inzwischen an einer ursprünglich rein revolutionären Idee exakt gearbeitet und berichtet nun über ein von ihm konstruiertes neues Geräuschinstrument. Mag dies ein bisher noch isolierter Grenzpunkt der neuen Musik sein, so steht der tönende Film mit seinen sich eben erschließenden neuen Möglichkeiten im Brennpunkt der Entwicklung. Irgendwo begegnen seine zur Mechanisierung des Fließenden strebenden Impulse den über Reintonsysteme zur mechanischen Musikerzeugung fortschreitenden Arbeiten der Wissenschaft. Georg Rimski-Korssakoff, der Neffe des auch bei uns bekanntgewordenen russischen Komponisten, bietet einen Überblick über den Stand dieser Bestrebungen in Rußland. Wenn unter den LEBENDEN die Analyse von Béla Bartóks letzten Werken erscheint, die auch in der Werkbesprechung der MELOSKRITIK wiederkehren, mag dies als Zeichen gelten, welches Interesse der höchst eigenartigen jüngsten Entwicklung dieses Komponisten auch bei uns entgegengebracht wird.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Hanns Gutman (Berlin)

## DER TÖNENDE FILM

1.

Wenn es erlaubt ist, ein Thema zunächst negativ zu formulieren, so soll gleich gesagt werden, wovon im Folgenden nicht die Rede sein wird: von der Technik des Tonfilms. Nicht nur hält sich der Schreiber dieser Zeilen für nicht kompetent und für unbefugt, über eine derartige Frage zu sprechen, sondern es sind auch ganz andere Gesichtspunkte, die ihn bestimmen. zu dem Thema der Überschrift einige Notizen zu machen.

Das Phänomen des Tonfilms, eines Films also, in dessen Band Musik, Sprache oder irgendwelche Schälle so eingefügt sind, daß das Hörbild gleichzeitig mit dem Schaubild abrollt, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Man hat vielleicht die Vorführungen in Baden-Baden gehört oder auch die in Berlin; man weiß jedenfalls, worum es sich handelt. Allenthalben sind ideenreiche Techniker an der Arbeit, um Verbesserungen zu ersinnen, um die leidigen Nebengeräusche auf ein Minimum und die Plastizität des Tones auf ein Maximum zu bringen. Kein Zweifel: eines näheren oder ferneren Tages wird das technische Problem restlos gelöst sein. Darum scheint mir jetzt der rechte Augenblick, die künstlerischen Aussichten zu betrachten.

Nun bin ich nicht so weltfremd, zu glauben, ästhetische Erwägungen könnten jemals auf die Beherrscher der Kunstindustrie, denn um eine solche handelt es sich, irgend einen Einfluß gewinnen. Für sie wird es immer nur e i n e entscheidende Kritik geben, die Stimme des Publikums. Da dürfen wir uns also auf das Schlimmste gefaßt machen. Das kann uns aber nicht hindern, einmal zu fragen, was denn der tönende Film eigentlich leisten kann, ob er, künstlerisch betrachtet, überhaupt erheblich ist.

Ob technische Erfindungen das Kunstschaffen beeinflussen, ihm neue Richtung weisen, oder ob vielmehr das Kunstwollen sich jeweils den ihm gemäßen Apparat erzwingt, das ist eine oft diskutierte Frage. Ohne hier ein so tiefgreifendes und prinzipielles Problem berühren zu wollen, darf ich feststellen, daß in den technischen Neuerungen der letzten Vergangenheit, soweit sie zur Kunst in Beziehung stehen, der Primat der Technik unverkennbar ist. Der Grund liegt auf der Hand. Wo immer in früheren Zeiten technische Fortschritte im künstlerischen Zusammenhange sichtbar werden, sei es verursachend oder bewirkt, waren sie entstanden aus dem Antrieb, der Kunst zu dienen, ihr Zuwachs an Wirkungsfülle zu schaffen. Die Erfinder des Hammerklavieres waren Instrumentenbauer, also, im Sinne dieser Darlegung, Techniker; was sie aber veranlaßte, den Kiel durch die Mechanik des Hammers zu ersetzen, war der Wunsch, dem Tasteninstrument größere Tonstärke und klangliche Kontinuität zu verleihen. Die Erscheinung des Saxophons entsprang dem Bedürfnis, dem vollen Orchesterklang einen neuen Farbwert einzufügen. Es waren, kurz gesagt, technische Neuerungen von primär künstlerischer

Bedeutung. Sie wurden in unserer Zeit abgelöst durch Erfindungen, die urprünglich garnicht auf die Kunst abzielten, die erst nachträglich und keineswegs ausschließlich in Bezug zur Kunst gesetzt wurden. Ihre künstlerische Bedeutung war daher sekundär, worin auch die Tatsache bedingt ist, daß sie lange nur als Ersatzmittel angesehen wurden und vielfach noch angesehen werden müssen. Das eben ist die Frage: wird es gelingen, die mechanisch-mittelbare Musik aus der Position eines Surrogates in die einer originalen, eigen-gesetzlichen Kunst zu erheben.

Freilich darf ein sehr wesentliches Merkmal nicht übersehen werden. Grammophon, Radio und auch der Tonfilm sind in der Tat Ersatzmittel, insofern als sie eine gegebene Musik übertragen, ohne ihr einen neuen Klang, eine neue Note (im Doppelsinn des Wortes) hinzuzufügen. Hierin unterscheiden sie sich von den mechanischen Klavieren und Orgeln, die, seitdem es gelungen ist, Kompositionen unter Ausschaltung des menschlichen Spielers direkt in die Walze zu gravieren, eine Setzweise darstellen können, welche für den Spieler unausführbar wäre. Der Komponist wird so zum „Notenstecher", der Mensch als reproduktiver Mittler wird ausgeschlossen, ausführendes Organ ist das Instrument selbst. Was das Grammophon angeht, so sind ähnliche Versuche, nämlich die Platten direkt zu beschreiben und so jede Klangphantasie zu realisieren, im Gange, vorläufig ohne greifbare Ergebnisse. Ob sich die Möglichkeit ergeben wird, den Film ebenfalls mit Hilfe neuer Tonzeichen unmittelbar zu beschriften, ist eine weitere Frage der Technik, sicherlich auch eine von musikalischer Relevanz, die indessen nicht diskutiert zu werden braucht, solange sie rein theoretisch bleibt. Fassen wir daher zusammen, was der tönende Film im heutigen Stadium seiner Entwicklung darstellen kann, so zeigt sich dies. Er kann jegliche akustische Erscheinung, natürlich auch ohne Beigabe des optischen Bildes, aufnehmen und, was ein sehr beachtenswerter Vorzug ist, die zeitliche Dauer der Aufnahme ist unbegrenzt. Denn das ist ja das störendste Übel der Grammophonplatte, so groß ihre klanglichen Qualitäten heute sind, daß sie durch den vom Apparat abhängigen Durchmesser an eine bestimmte Spielzeit, und zwar an eine sehr kurze, gebunden ist. Die vielfach angestellten Versuche, diesem Übelstand durch eine engere Anordnung der Tonlinien auf der Platte abzuhelfen, können immer nur relative Ergebnisse zeitigen, vermindert noch durch den ökonomischen Nachteil, daß die Wiedergabe einen neuen Typus des Apparates erfordert. Der Tonfilm hingegen kennt solche zeitlichen Beschränkungen nicht. Mit ihm könnte man (wovor ein gütiges Geschick uns bewahren möge!) die Partitur der „Götterdämmerung" aufnehmen.

Die praktischen Konsequenzen dieser technisch-theoretischen Voraussetzungen sind klar. Es sind zunächst pädagogische und historische. Ist schon die Bedeutung der Platte für den Unterricht eine eminente (die durch die bisher mangelnde Auswertung nicht geschmälert wird), so ist naturgemäß der Tonfilm, da er den Eindruck des Gehörten durch den gleichzeitigen Sehens verstärkt, dem Prinzip moderner Wissenschaft, Anschauung an die Stelle abstrakter Lehre zu setzen, noch dienlicher. Für den Gesangstudierenden beispielsweise ist die beliebig oft wiederholbare Vorführung von vollendeten Stimmen gewiß äußerst lehrreich. Wieviel eindringlicher aber wird die Belehrung, wenn dem Hörbild so wichtige Ingredienzien wie Mundstellung, Körperhaltung, Atemführung beigegeben sind. Eines Tages mag sogar die pädagogische Literatur, in ihrer Erscheinungsform des Buches, angesichts der Vorzüge solcher Anschaulichkeit an Geltung verlieren.

Die Verbreitung des Wissensstoffes an die Masse wird, neben dem Radio, durch den Tonfilm die stärkste Förderung erfahren. Was unter der geschichtlichen Rolle des Schallfilms verstanden wird, kann ebenfalls nicht zweifelhaft sein. Die Aufbewahrung zeitgeschichtlicher Ereignisse, die der heutige Film nur im Bild festhält, wird in Zukunft jede Schallbegleitung einschließen, seien es Reden, Töne, Geräusche oder was immer.

2.

Soviel also kann der tönende Film zur Verbesserung schon vorhandener Praktiken beitragen. Doch begnügt er sich damit keineswegs, er ist anspruchsvoller und will auch die Kunst ergreifen. Er wird sich zuerst an ihr vergreifen. Denn es ist nicht wahr, daß man durch Schaden klug wird. Die fundamentale Unrichtigkeit dieses Sprichwortes ist gerade durch die mehrfache falsche Anwendung technischer Neuerungen auf die Kunst in unserer Zeit wieder evident geworden. Alle Fehler, die der Bildfilm in den zwei Jahrzehnten seines Beginnes gemacht und die er inzwischen teilweise erkannt und korrigiert hat, werden heute vom Rundfunk getreulich wiederholt. Beiden gemeinsam ist die Einseitigkeit ihrer Darstellungsmittel; wie der Bildfilm nur optisch, so kann der Rundfunk nur akustisch wirken. Beide haben es dennoch unternommen, gegebene Kunstwerke in ihre Bestandteile zu zerlegen und ausschließlich den ihnen zugänglichen zu reproduzieren. Neue Technik aber erfordert neue Kunst. Wird sie dazu mißbraucht, eine unter anderen Bedingungen geschaffene Kunst darzustellen, so kann, was so entsteht, nur unbefriedigend sein. Der Fall ist aber häufig, die gewählten Beispielen sind nicht vereinzelt. Auch die Ätherwellen-Musik des Leo Theremin, ein technisches Wunderwerk, ist künstlerisch völlig belanglos, solange sie zur Aufführung des „Schwan" von Saint-Saëns verwandt wird.

Geben wir uns keinen Illusionen hin: auch der Tonfilm wird mit den gleichen Fehlern beginnen. Er wird die Übernahme von Oper, Operette, Ballett und Schauspiel mit umso größerer Sicherheit pflegen, als er wirklich, äußerlich gesehen, deren Voraussetzungen erfüllt. Er kann reden und darstellen, singen und musizieren; er endlich vereint, als erste Maschine, die optische und die akustische Qualität. Er ist, so scheint es, das neuzeitliche Ausführungsorgan des Gesamtkunstwerks. Aber der Schein trügt. Denn wenn auch der tönende Film Sprache und Landschaft, Stimme und Musik noch so vollkommen wiederspiegelt, es ist ihm auf dem Umweg über das laufende Band ein Faktor abhanden gekommen: die Erscheinung des lebendigen Menschen. Nun ist mir bekannt, daß dieser heute nicht hoch im Kurse steht, daß sogar seine gänzliche Eliminierung aus der Kunst (die doch immer von Menschen für Menschen gemacht wird) manchen Künstlern als das Ideal gilt. Die Möglichkeiten und Aussichten derartiger Bestrebungen bleiben unerörtert. Aber es muß gesagt werden, daß alle bisherige Bühnenkunst mit der sinnlichen Erscheinung des Menschen rechnet, auf ihr geradezu basiert. Das Schauspiel Shakespeares, die Komödie Molières, die Oper Verdis und das Wagnersche Musikdrama – sie alle benötigen, um Gestalt zu gewinnen, als Medium den sprechenden, singenden, agierenden, kurz: lebendigen Menschen. Der Film, er töne wie er wolle, kann sie einfach nicht sinnvoll darstellen.

Indem er es dennoch versucht, wird er zum Surrogat. Die Rolle, die er so spielen kann, darf keineswegs unterschätzt werden. Der sprechende Film als Schauspielersatz,

der tönende als Opern- und Operettenersatz können in kleineren Städten jegliches Theater ersetzen, sie können sogar den bestehenden Bühnen, die fast alle in den schwersten finanziellen Nöten sich befinden, ernsthafte Konkurrenz machen; die Herabsetzung der Unkosten wird enorm sein. Nur muß man sich hüten, einen so gearteten Tonfilm für eine Bereicherung der Kunst zu halten. Das ist er ebensowenig wie die photographische Vervielfältigung eines Gemäldes. Die Frage wird aus einer künstlerischen zu einer wirtschaftlichen.

Aber gerade seine Wirtschaftlichkeit kann den Tonfilm auch für die Kunst erheblich machen, nämlich auf dem Gebiet der Filmmusik. Daß jenes übliche kunstgewerbliche Mosaik von Musikfetzen, Kunstwerken wie des „Goldrausch" oder „Potemkin" unwürdig ist, wurde längst erkannt. Daß dennoch originale Filmpartituren zu den größten Seltenheiten gehören, ist in ihrer Unrentabilität begründet. Selbst wenn sich die Filmtheater der Großstädte in einem Anfall von Idealismus, der ihnen fernliegt, entschlössen, zu wertvollen Filmen eine authentische Begleitmusik schreiben zu lassen, so wäre damit wenig geholfen, weil die numerisch bei weitem überlegenen Kleinstadt-Theater in aller Welt eine für ein menschliches Orchester gedachte Partitur nicht übernehmen können. Das Beispiel eines Richard Strauß, der seine Filmpartitur zum „Rosenkavalier" aus Gründen der Darstellbarkeit in mehreren Besetzungen ausfertigte und dennoch keinen rechten Erfolg hatte, zeigt deutlich, daß auch ein so reduziertes Orchester eine noch zu große Belastung bedeutet. Hier kann, wie sich leicht einsehen läßt, der Tonfilm entscheidende Änderungen herbeiführen. Da er die gleichzeitige Aufnahme von Bild und Ton ermöglicht, so, daß die musikalische Begleitung als schmaler Streifen graphischer Zeichen dem Filmband einkopiert ist, wird die Reproduktion der Begleitmusik ebenso automatisch wie die des Bildes. Zur Wiedergabe der Schallaufnahmen bedarf es einer Lautsprecheranlage, die heute vielleicht noch kompliziert und daher kostspielig ist, deren Vereinfachung und damit Verbilligung aber außer Frage steht. Der Bildfilm mit einkopierter Begleitmusik wird also in nicht ferner Zeit eine Realität sein. Dann entfällt die billige Ausrede, originale Filmpartituren seien zu teuer, die Wirtschaftlichkeit ist gesichert, und für die komponierenden Musiker wird der Vorteil umso größer sein, als die nur einmalige faktische Ausführung ihrer Musik, die aber beliebig wiederholbar und somit unbegrenzt auswertbar ist, ihnen alle Mittel klanglicher wie geräuschlicher Natur an die Hand gibt.

Wenn nichts anderes, so wird der tönende Film das leisten können, die Kunstmanufaktur der Filmmusik in künstlerische Arbeit umzuwandeln. Und wenn es, wie mir scheint, die wichtigste Aufgabe heutiger Musik ist, die Gebrauchsmusik zu einer künstlerischen und die Kunstmusik wieder zu einer gebräuchlichen zu machen, dann hat in diesem Zusammenhange auch der Tonfilm die besten Aussichten.

Aber ich glaube, daß späterhin der Tonfilm auch im wirklich produktiven Sinne einmal bedeutsam werden könnte, indem er sich einen eigenen Stil schafft, der alle seine Mittel und technischen Fähigkeiten benützt, ohne sie indes ersatzweise auf eine überkommene Kunst anzuwenden. Denn neuer Stil verlangt neue Inhalte. Wie freilich ein solcher vorstellbarer Eigenstil des tönenden Filmes sich gestalten müßte, vermag ich nicht zu sagen. Dem Betrachter ist nur die Fragestellung anheimgegeben. Die Antwort steht bei den Schaffenden.

Paul Krasnopolski (Prag)

# KLÄNGE VON GESTERN

Benjamin Franklins Erfinderruhm erschöpft sich nicht mit dem Blitzableiter. Nach mancherlei Versuchen ersann er sich ein Musikinstrument, welches die Freude des späteren achtzehnten Jahrhunderts und die Wonne der Romantiker bildete. Erst der Lärm der Eisenbahnen, welche seit dem Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhundertes Österreich und Deutschland durchzogen, hat es übertönt und endgültig aus den Konzertsälen vertrieben. Sein Schöpfer nannte es Harmonica. Vor ihm hatten schon der Irländer Puckeridge, der bei dem großen Brande Londons im Jahre 1750 umkam, und dann Delaval, welchen der Amerikaner 1762 in London hörte, es unternommen, mit nassen Fingern Melodien zu spielen auf dem Rande wassergefüllter, abgestimmter und auf einen Resonanzboden gestellter Gläser. Bereits im siebzehnten Jahrhundert bekannt, gab dieses sogenannte Glasspiel Veranlassung zu Franklin's Erfindung. Sie verwendete in ihrer späteren allgemein üblichen Form, die mit der ursprünglichen fast ganz übereinstimmte, Glocken aus sehr weichem Glase, die an einer starken, stählernen Walze derart befestigt waren, daß immer die kleinere in der größeren steckte, das Ganze mithin einen Kegel bildete, dessen Basis links und dessen Spitze auf der rechten Seite lag, wobei die tiefsten Glocken Durchmesser von ungefähr 26 und die höchsten einen von 8 cm hatten. Ein vom Spieler mit dem rechten Fuße getretenes Schwungrad setzte die Gläser, die in einem hölzernen Kasten von annähernd einem Meter Länge und einem halben Meter Breite untergebracht waren, in Bewegung. Sie wurden leicht angefeuchtet, und dann legte man die vorher sorgfältig gereinigten Finger ausgestreckt an die Glocken, sodaß sie an diese anschleifen mußten (Franklin hatte noch trockene Gläser mit benetzten Fingern zum Erklingen gebracht). Die Franklin'sche Harmonica besaß einen Umfang von drei Oktaven, vom G bis zum g" und bunte Gläser, während die Halbtöne weiß waren. C zeigte rot, d orange und e gelb, f war grün, g blau, a hatte eine Indigo und h eine violette Färbung, und diese Skala wiederholte sich bei der Oktave.

Durch den Druck der Finger ließen sich die Töne vom leisesten Hauch bis zu beträchtlicher Stärke steigern. Die Töne galten als nervenerschütternd und ihr dauernder Genuß sollte der Gesundheit der Zuhörer gefährlich, ja schon ein einziger, in gefühlvoller Weise erzeugter Ton imstande sein, namentlich bei Frauen eine Ohnmacht hervorzurufen. Noch mehr schien infolge der doppelten Einwirkung durch Ohr und Fingerspitzen das Nervensystem des Spielers bei anhaltender Ausübung solcher Kunst bedroht, weshalb fast alle Harmonica-Virtuosen nach verhältnismäßig kurzer Zeit sich zum Aufgeben ihrer Tätigkeit genötigt sahen, wollten sie sich nicht zugrunde richten. Schon Friedrich Johann Rochlitz, der 1842 gestorben ist, stellte daher besondere Gesundheitsregeln auf, deren Befolgung noch in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts als unerläßlich betrachtet wurde. Nervenkranke sollten demnach überhaupt nicht, Schwächliche nur selten und selbst robuste Personen nur bei Tag und möglichst nicht zur Nachtzeit sich an solcher Musik tätig ergötzen. Ein Zuhörer behauptete am 25. April 1791: „Das Spiel weckt sanftes, stilles Wonnegefühl, Ahndungen einer höheren Harmonie, wie sie die guten Seelen in einer schönen Sommernacht durchzittern. Unter

den Fingern reift der Ton zu seiner vollen, schönen Zeitigung und stirbt so lieblich hin wie Nachtigallenton, der mitternachts in einer schönen Gegend verhallet. Noch im letzten Moment des Verschwindens durchzittert er die zartesten Fasern des Gehörs. Seine Schwingungen scheinen nicht gemeine Luft, sie scheinen Äther zu sein, Elektrik. Der Ausdruck führt das Gepräge des innigsten Gefühls hochgestimmter Leidenschaft."

Freilich mußte man das Geräte auch richtig handhaben, sollte nur Stücke spielen, welche „gewichtvoll, kurz und wenig figuriert waren" und ohne Begleitung eines anderen Instruments oder der menschlichen Stimme, weil sonst sehr leicht die Süße und Zartheit des Tones verloren geht, und ihm das Nervenerschütternde – dieses schätzte das achtzehnte Jahrhundert ganz besonders – genommen wird.

Verschiedene Gelehrte versuchten bis zum Ende dieses Zeitraumes, die Harmonica zu verbessern, sie namentlich durch Tasten leichter spielbar zu machen, wobei angefeuchtete Stückchen von Badeschwamm, die auf kleinen Roßhaarpolstern befestigt waren, die Glocken zum Erklingen brachten. Mit dem Ernst und der Gründlichkeit, welche das hochwichtige Ereignis beanspruchen durfte, pochte Franz Joseph Bartl hier auf seinen Ruhm und war dazu umsomehr berechtigt, als der „Allerdurchläuchtigste Großmächtigste und Unüberwindlichste römische Kaiser Franz II." die von ihm ersonnene Tastenharmonica in sein Kunstkabinett nahm. Auf den „Alleruntertänigsten, treugehorsamsten" Professor der Mathemathik „auf" dem k. k. Lyceäum zu Olmütz machte das freudige Ereignis solcher höchsten Gnade entsprechenden Eindruck, er erklärte kurz und bündig: „Ich ersterbe". Er tat es nicht. Und das ist das Beruhigende an seiner Erfindung, bei welcher die Töne „wie eine harmonische Seele hinsterben, wie wenn ein laues Lüftchen die Saiten einer Laute zitternd berührt, und nach einem längeren Hallen verlischt. Thränen gleiteten über die Wangen der Kenner, und sie schämten sich ihrer nicht."

Die Harmonica hat auch in Prag in den achtziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts ihren Einzug gehalten. Dort hat der Normalschulprofessor Anton Renner, ein eifriger Mechani- und Musicus, der den Wetterableiter in Böhmen eingeführt haben soll, als erster ein solches Instrument gebaut und gespielt, dort starb im Jahre 1831 Vinzent Maschek, der weitgereiste Klaviervirtuose, der schon 1786 eine Tastenharmonica ersann.

Am geläufigsten aber klang Professor Cron's Name und Spiel den Zeitgenossen. Bei einer öffentlichen Akademie zum Besten der Armen in Prag vermochte er auf dem „angenehmen Geschöpf des unsterblichen Franklin ein großes Konzert mit allen vorhin unmöglich scheinenden Geschwindigkeiten und Ausdruck, selbst im Rondeau, wegzuspielen, und seitdem erhielt die sonst nur im Adagio langsam klagende Harmonica die Hoffnung, sanft den hüpfenden Grazien vorzusingen".

Alle Prager musikalischen Erfinder übertönte jedoch Leopold Sauer. Sein Orchestrion vom Jahre 1805 verdient das Orchester des kleinen Mannes oder die Universalhausmusik genannt zu werden. Eine einzige Person konnte als Klaviervirtuose und Meister von sechs Blasinstrumenten auftreten, mit einem lieblich klingenden Glockenspiel sich begleiten, die große türkische und die Wirbeltrommel nebst den Glöckchen am halben Mond hören lassen und überdies eine gemalte Darstellung des Donnerwetters auf der Rückseite dieser bescheidenen Tonmaschine für Aug und Ohr illustrieren. Auf einem eigenen

Register spielte der Musizierende dann Jupiter tonans, Blitze zuckten, der Gewitterregen rauschte, der Donner rollte und beim Wettereinschlag sah man einen sehr feurigschlangenförmigen Blitzstrahl und der Schlag erfolgte mit fürchterlichem Geprassel. Das Bogen-Klavier, welches einen Menschen in ein Violinquartett mit und ohne Flötenbegleitung verwandelte, das Flügel-Fortepiano mit zwei Tastaturen, deren obere einen der „Quitara" sehr ähnlichen Ton hervorbrachte, – sie sind nur der schwache Nachhall einer Erfindung, deren größte Merkwürdigkeit wohl war, daß sie einen Käufer angelockt hat, und vor der die Harfe mit Flötenakkompagnement des Prager Instrumentenmachers Johann Michael Weiß verstummen mußte.

Ganz ähnlich wie die Franklin'sche Harmonica, nur noch sanfter und feiner, aber auch schwächer und weniger nachhallend, klang das Euphon, von dem sein Schöpfer, der Doktor Chladni, zuerst im Jahre 1790 der aufhorchenden Mitwelt Nachricht gab. Bei ihm wurden dünne Glasstäbe über einem Resonanzrahmen mit naßen Fingern gestrichen. Sein Umfang betrug drei Oktaven und eine große Terz vom c bis zum e''', und war trotzdem so gering, daß es sich in einem Wagen unter dem Sitz bequem transportieren ließ. Und so konnte sich der Reisende die Fahrten mit Musik verkürzen.

Armes achtzehntes Jahrhundert, welches aus den Vehikeln nur diese zarten Weisen und nicht die kraftvollen Töne von lieblich hustenden Sirenen und melodisch grunzenden Hupen erschallen lassen konnte!

Luigi Russolo (Mailand)

## DIE KUNST DER GERÄUSCHE ALS FORTENTWICKLUNG DES MODERNEN ORCHESTERS

Luigi Russolo führte kürzlich in einem Konzert an der Pariser Sorbonne seine neue Erfindung, das Rumorharmonium, einem zahlreichen Auditorium von Musikern vor, das die ungewohnten musikalischen Eindrücke mit Interesse und Beifall aufnahm.

### 1.

Das Leben im Altertum war überall Ruhe. Im 19. Jahrhundert, mit der Erfindung der Maschine, entstand das Geräusch. Heute triumphiert das Geräusch und beherrscht die Nerven (Empfindsamkeit) des modernen Menschen. Die alte Musik erstrebte und erreichte die Reinheit und Süsse der Töne und suchte in wohllautendem Mehrklang dem Ohre zu schmeicheln. Die moderne Musik wird immer komplizierter und bindet die missklingendsten, fremdesten und dem Ohr härtesten Töne zusammen. So nähern wir uns mehr und mehr dem eigentlichen Geräusch-Ton.

Diese Evolution der Musik läuft parallel mit dem Aufschwung der Technik. Maschinen arbeiten gemeinsam mit den Menschen. Nicht nur in den tosenden Lärm der Großstadt, sondern auch in die Stille der ländlichen Zurückgezogenheit hat die Maschine den Widerstreit der verschiedensten Geräusche getragen, so daß der reine Ton in seiner dürftigen Einförmigkeit keine Empfindungen mehr wach ruft.

Um die Empfindlichkeit unserer Nerven zu erregen und zu steigern, entwickelt die Musik die vollkommenste Polyphonie und erzielt eine grössere Vielfältigkeit der Orchesterfarben durch die gefährlichsten Dissonanzenfolgen. So bereitet sie das Zustandekommen des musikalischen Geräusches von ungefähr vor. Diese Weiterentwicklung nach dem „Geräuschton" hin war früher nicht möglich. Das Ohr eines Menschen aus dem 17. Jahrhundert wäre nicht im Stande gewesen, die Eindringlichkeit der Disharmonien zu ertragen, die gewisse Akkorde unseres heutigen Orchesters (das an Zahl der Ausführenden dem damaligen dreimal überlegen ist) hervorrufen. Unser Ohr dagegen findet Gefallen an ihnen, da es durch das moderne Leben mit seinen unzähligen, verschiedenen Geräuschen dazu erzogen ist, und verlangt nach immer stärkeren Gehörsemotionen.

Anderseits ist der musikalische Ton in der qualitativen Verschiedenheit der Klangfarben zu sehr beschränkt. Das komplizierteste Orchester wird auf vier oder fünf Klassen von Instrumenten reduziert, die sich in der Klangfarbe von einander unterscheiden: Streich- und Zupfinstrumente, Holz- und Blechbläser und Schlagzeug. In diesem kleinen Kreise müht sich die Musik vergebens neue Farbenmöglichkeiten zu schaffen.

Es ist an der Zeit, diesen engen Zirkel der reinen Töne zu durchbrechen und die unendliche Vielfältigkeit der Geräusche zu erobern.

2.

Die Akustik, unter den physischen Wissenschaften zweifellos die am wenigsten fortgeschrittene, hat sich ausschliesslich dem Problem der reinen Klänge gewidmet und das Studium der Geräusche vollkommen vernachlässigt, Man hat geglaubt, die Klänge von den Geräuschen deutlich trennen zu müssen, eine Auffassung, die vollkommen unberechtigt ist. In einem meiner Bücher, „L'arte dei rumori" (1916 erschienen) habe ich ausführlich bewiesen, daß der wahre und fundamentale Unterschied zwischen Klang und Geräusch einzig darin besteht, dass das Geräusch weit reicher an Obertönen ist, als der Klang im allgemeinen.

Diese Obertöne eines Geräusches sind meistens viel stärker als die, welche einen Ton begleiten. Wie die Obertöne immer einen dominierenden Grundton begleiten, so hat das Geräusch seinen Ton.

Aus diesen Gründen habe ich vor zwölf Jahren begonnen, neue, im Klang verschiedene und bisher unbekannte Instrumente zu bauen, um unser farbenarmes Orchester von heute zu bereichern. Es ist mir gelungen, solche Instrumente zu schaffen, indem ich den verschiedenen Geräuschen in Natur und Leben nachging. Ich habe sie Heuler, Knisterer, Summer, Brummer, Quaker, Gurgler und Zischer genannt. Mit diesen „Geräuschtönern" (italienisch „Intonarumori", französisch „Bruiteurs") habe ich in Mailand, London und Genua im Jahre 1914 und in Paris 1921 Konzerte gegeben. Während meiner weiteren Studien und Forschungen habe ich diese verschiedenen Geräuschtöner vervollkommnet und kürzlich in einem einzigen Instrumente vereinigt, dem ich den vom Lateinischen abgeleiteten Namen „Rumorharmonium" gegeben habe.

Dieses Instrument hat die Form eines gewöhnlichen Harmoniums mit zwei Baß-Pedalen. An Stelle der Klaviatur sind sieben verschiebbare Hebel auf einer bestimmten Einteilung angebracht, die den verschiedenen Abständen der diatonischen und chroma-

tischen Tonleiter entsprechen. Jeder dieser Hebel dient einem verschiedenen Geräusch und durch ihre Verschiebung erhält man alle Töne der diatonischen und chromatischen Tonleiter in einem Timbre, der sich von allen bisher im Orchester bekannten Klangfarben unterscheidet.

Nicht allein Ganz- und Halbtöne kann man auf diese Weise erzeugen, sondern auch kleinere Bruchteile des Halbtones; Viertel- und Achteltöne, kurz alle Möglichkeiten des enharmonischen Systems.

3.

Die Konstruktionsstudien haben mich auf dem Gebiete der Enharmonik zu den definitiven Schlüssen geführt, aus der materiellen Herstellbarkeit ein vollkommenes musikalisches System abzuleiten.

Meine Schlüsse finden ihre Bestätigung in der physischen Erkenntnis, daß die Enharmonik in der Natur vorhanden ist; in der praktischen Erkenntnis, daß sie in materieller Form realisierbar ist, und vollends in der künstlerischen Erkenntnis, daß mit der Beschränktheit des künstlichen Halb- und Ganstonsystems aufgeräumt werden muß. Es ist wirklich an der Zeit, daß sich das Reich der Töne durch all die unendlichen Möglichkeiten der Nuancen bereichere, die zwischen zwei Tönen liegen, um so zu den letzten, bis heute unbekannten musikalischen Sinneseindrücken zu gelangen.

Eine Tatsache vor allem steht fest, alle Klänge und Geräusche, die die Natur hervorbringt, verändern den Ton (ich spreche natürlich von Tönen und Geräuschen die eine gewisse Dauer haben) durch eine enharmonische Tonsteigerung und nicht durch Tonsprünge. So heult der Wind in einer vollkommenen, steigenden und fallenden Tonleiter. Diese Tonleiter ist weder diatonisch noch chromatisch, sondern enharmonisch.

Ebenso finden wir, wenn wir von den Naturgeräuschen zu der unendlich reicheren Welt der Maschinengeräusche übergehen, daß alle Geräusche, die durch rotative Bewegungen hervorgerufen werden, in ihrer Tonzu- und Abnahme immer enharmonisch sind. Diese Tonzu- und Abnahme steht natürlich in direktem Verhältnis zur Zu- und Abnahme der Schnelligkeit. Beispiele: der Dynamo und der elektrische Motor.

Vor fast dreihundert Jahren hat Rousseau in seinem Werk über den Ursprung der Sprache geschrieben, „daß die Melodie an Ausdruckskraft und Eindringlichkeit eingebüßt hat, seitdem sie sich nicht mehr von Tonfall und Modulation führen läßt, sondern sich mit der Berechnung von Intervallen abgibt“. Zu welch unerhörter Feinheit könnte man gelangen, wenn alle Instrumente nicht nur über wenige enharmonische Möglichkeiten unseres temperierten Tonsystems, sondern über alle Nuancen zwischen zwei Tönen, ohne Unterbrechung der Kontinuität, verfügen würden, wie es bei den Geräuschen des Rumorharmoniums möglich ist.

Wir müßten zu einer vollkommen dynamischen und horizontalen Harmonieform gelangen im Gegensatz zur gegenwärtigen, die vertikal ist und bei der Modulation immer auf größere oder kleinere Sprünge angewiesen ist. Solche Zukunftsmöglichkeiten, denen keine Grenzen gesteckt sind, zu realisieren, bleibt einer Nachwelt vorbehalten. Wenn ich mit meinen Arbeiten und meinen Instrumenten auf den Weg gewiesen habe, werde ich mich glücklich schätzen.

Georg Rimsky-Korssakoff (Leningrad)

# THEORIE UND PRAXIS DER REINTONSYSTEME IM SOWJET-RUSSLAND

Das Problem des Hyperchromatismus d. h. der Erweiterung des chromatischen Tonsystems, wird im Sowjet-Russland wie theoretisch, so auch praktisch behandelt. In erster Linie soll hier

## 1.
## DAS VIERTELTONSYSTEM

genannt werden, welches als die einfachste und aktuellste Möglichkeit des neuen Tonmaterials anzusehen ist. Es ist zugleich das Einzige von den vielstufigen Systemen, welches reelle Möglichkeit gibt, nicht nur zu theoretisieren, sondern auch zu komponieren und Musik auszuführen. Der erste Vierteltöner in Rußland – damals noch nicht Sowjet-Rußland – scheint der Künstler-Futurist, auch Komponist Michael Matjuschin zu sein, der im Jahre 1912 seine Vierteltonviolinschule herausgab und der die Vierteltonintervalle auf der Violine zu erzeugen pflegte. Der Zweite ist Iwan Wyschnegradsky der freilich seit 1918 in Paris lebt und doch mit den Leningrader Vierteltönern brieflich verbunden ist. Mehrere seiner Kompositionen, teilweise in U.S.S.R. gelassen, teilweise hierher geschickt, sind zur Verfügung des „Vierteltonkreises", der seit 1922 im Leningrader Staatl. Konservatorium wirkt. Am Anfang der Revolution nahm auch der Komponist Arthur Lourié an den Vierteltonversuchen teil.

Der Vierteltonkreis war von den Studenten des Konservatoriums gegründet. Nach vielen Versuchen, die Vierteltöne in melodischer und harmonischer Weise, wie auf Saiten- so auch auf Blasinstrumenten zu erzeugen, erhielt der Kreis von der Administration des Konservatoriums (die Initiative gehörte dem Prof. Ossowsky) 2 Klaviere, von denen eines um $^1/_4$ Ton tiefer gestimmt wurde, so daß die beiden Instrumente ein volles Vierteltoninstrument ersetzten. Leider gibt es zur Zeit in U.S.S.R. keine finanziellen Möglichkeiten, ganze Vierteltonklaviere zu haben. Außerdem erhielt der Vierteltonkreis ein zweimanualiges Harmonium, dessen 2 achtfüßige Register ebenso wie die 2 Klaviere umgestimmt wurden. Dazu wurde den Vierteltönern auch eine Harfe gewährt, bei der jede Oktave in einer Vierteltonstufen enthaltenden Leiter gestimmt wurde.

Der Vierteltonkreis gebraucht folgende Benennungen der Vierteltöne, von G. Rimsky-Korssakoff vorgeschlagen:

cit = $^1/_4$ Ton höher als c
cist = $^1/_4$ Ton höher als cis
cet = $^1/_4$ Ton tiefer als c
cest = $^3/_4$ Ton tiefer als ces
ebenso von d – dit, dist, det, dest usw.

Die Hauptleiter der Harfe ist folgende: ces, des, est, fes, gest, as, hest (bet). Solch eine Stimmung gibt 20 Stufen in der Oktave. Es fallen aus: g, at, cit, det.

Die Vierteltonmusik wurde mehrmals im Konservatorium von solchem Ensemble (zuweilen mit 2 Hörnern in F und Fet gestimmt) aufgeführt, unter der Leitung von Jurij Kaufmann und den Autoren. Die Ausführenden waren: Schostakowitsch, Feldt, Berlinsky u. a. Es wurden folgende Vierteltonstücke von Leningrader Komponisten ge-

spielt: Poëm und 3 Präludien von Georg Rimsky-Korssakoff, Poëm und 2 Präludien von Nicolaj Malachowsky, „2 Esquisses" von Alexander Quenelles. Außerdem wurden mehrere ausländische Kompositionen aufgeführt, nämlich von Wyschnegradsky, Haba, Mager und Möllendorff.

Die theoretische Auffassung des Vierteltonproblems wurde meistenteils auf akustischem Wege erprobt, wie es auch bei Wyschnegradsky der Fall ist. Das Interesse für eine Theorie des Vierteltonsystems fand Platz im Staatl. Kunsthistorischen Institut (Leningrad). Es gab da Vorträge von G. Rimsky-Korssakoff, N. Malachowsky, M. Matschinsky.

Der Vortrag von G. Rimsky-Korssakoff „Begründung des Vierteltonsystems" wurde in „De Musica" (Publikationen der Musikabteilung des Kunsthistorischen Instituts I 1925 Leningrad) veröffentlicht. Alle drei arbeiteten auch am Problem der Vierteltontastatur, dessen bekannte Lösungen im Auslande den Leningradern nicht vollkommener zu sein scheinen.

Es wird im Institut auch ein Harmonium vierteltonsweise gestimmt und mit einer neuen Tastatur versehen werden. 2 Klaviere im Vierteltonabstande sind schon da. Ende März 1927 fand im Institut eine Demonstration der Vierteltonmusik statt, und zwar war es am 25 jährigen Jubiläum des Instituts.

Auch in Moskau gibt es Interesse für das Vierteltonsystem. Im engeren Kreis des GIMN (Staatl. Institut für Musikwissenschaft) hat P. Rentschizky im Jahre 1926 eine Reihe Vorträge über die Theorie der Musiksysteme und die der Vierteltöne veranstaltet.

Im April 1927 gab es im GIMN einen Vortrag von G. Rimsky-Korssakoff über die diatonischen Viertelton-Leitern und eine Demonstration der Vierteltonmusik, mit Teilnahme von ähnlichen Instrumenten, wie im Leningrader Konservatorium, die mit Hilfe des Moskauer Konservatoriums gefunden und gestimmt wurden. Unter den Ausführenden waren Leo Oborin und Wissarion Schebalin.

Die Forschungen auf dem Gebiete der Vierteltöne, so wie auch der anderen Bruchintervalle, werden in Sowjet-Russland nicht abgesondert von West- und Mitteleuropa durchgeführt. Die Vierteltöner, die sich auch für die anderen Ton-Differenzmöglichkeiten interessieren, stehen im Verkehr mit den europäischen Neutönern und auch mit dem Amerikaner Julian Carillo (New-York). Zur Zeit ist der Vierteltonkreis nicht mehr als solcher anzusehen. G. Rimsky-Korssakoff, sein ehemaliger Leiter, führt einerseits in der musikwissenschaftlichen Abteilung des Konservatoriums ein Seminar für temperierte Musiksysteme; andererseits wurde allmählich das Vierteltonproblem ein Objekt von regelmäßiger Arbeit der physisch-mathematischen Sektion des Kunsthistorischen Institutes. Somit ist die Arbeit des Vereines ein Teil der akademischen Arbeit des Konservatoriums und des genannten Institutes geworden.

## 2.

FEINERE MUSIKSYSTEME sind leider fast ausschließlich theoretisch anzusehen. Der bekannteste und sehr energische Hyperchromatiker Arsenij Awraamoff ist hier zuerst zu nennen. Er hat in

den letzten 12 Jahren (seit 1915) viele Aufsätze und Artikel darüber in musikalischen und Kunstzeitschriften veröffentlicht. Sein Weg in der breitesten Erforschung der Feintonsysteme hat von der Ganztonleiter angefangen und eine lange Evolution erlebt. Zur Zeit ist er Pionier der 96-stufigen Temperatur (ebenso wie J. Carillo), welche er aber nicht als etwas Vollkommenes und Selbständiges, sondern nur als einen Weg zum Alltonsystem auffaßt, das unter allen möglichen Ton-Kombinationen/ vorerst die akustisch reinen Kombinationen wiedergeben soll. Awraamoff betrachtet gern die Untertonskala, bis zum 32. Unterton erweitert, als ein Mittel, die Volkslieder aller Länder rein wiederzugeben; die Obertonreihe dient ihm als Mittel zur Konstruktion hyperchromatischer Akkorde. Praktisch ist ihm gelungen, eine 48-stufige Temperatur auf 4 Manualen des Harmoniums und auf 4 Flügeln zu gewinnen; außerdem besitzt er reingestimmte Harmonium-Register mit Ober- und Untertonreihen. Das letzte erlaubt ihm, Volkslieder mit reinen Intervallen zu akkompagnieren, was er auch in einem Konzert von Tatarinowa in Moskau getan hat (April 1927).

Im März 1926 promovierte Awraamoff am Kunsthistorischen Institut mit einer Dissertation unter dem Namen „Universal-Ton-System", welche von einer großen Demonstration der 48-stufigen Temperatur unter Teilnahme von Kamensky, J. Braudo, Popoff u. a. begleitet wurde. Es wurden ausgeführt: Stücke aus „Vers la flamme" von A. Skrjabin und von Liszt „Mephisto-Walzer" in Achtelton-Transkription und eigene sequenzenartige Kompositionsversuche von Awraamoff.

Die Theorie der Reintonsysteme bearbeiten in Moskau außer Awraamoff noch folgende Theoretiker: Prof. Rosenoff, Prof. Garbusoff, Prof. Leiberg. Sie besitzen reingestimmte Harmoniums, von denen das interessanteste das von Prof. Leiberg beherrschte Harmonium in der zweiten Moskauer Universität ist, welches von Smirnoff in Iwanoff-Wosnessensk gebaut worden ist und zu der 12-stufigen temperierten Leiter Obertöne bis zum 13. hinzufügt (5 Manuale). Auch die Elektrizität, die in Deutschland für die Ferntonsysteme von J. Mager ausgenutzt worden ist, wird im Sowjet-Rußland ausgewertet. Die Kathodeninstrumente von T h e r e m i n, G u r o f f, R s h e w k i n und K a u f m a n n sind prinzipiell geeignet, nicht nur die Vierteltöne und kleinere Stufen wiederzugeben, sondern die Wechselung der Haupttonleiter, also die Anzahl der Stufen in der Oktave zu geben. Mit der Lösung der beiden Probleme – der Tondifferenzierung und des Tonfarbewechsels – die diese Instrumente versprechen, kann man erwarten, eine ganz neue Epoche der Musikentwicklung im Sowjet-Rußland zu sehen: die Epoche des Wechsels des Tonmaterials während der Abspielung des Musikprozesses in jeder seiner kleinsten Verzweigungen (Stimmen).

# WISSENSCHAFT

Heinrich Strobel (Berlin)

## NEUE AUFGABEN DER KRITIK

Im Musikleben der Gegenwart vollzieht sich langsam, aber deutlich spürbar, eine grundlegende Wandlung. Neue Musik, die als revolutionäre Erscheinung zuerst isoliert dastand, beginnt organischer Teil der Musikpflege zu werden. Das neue Lebensgefühl, aus dem sie geboren wurde, äußert sich in einer neuen künstlerischen Gesinnung, die sich allmählich überall durchsetzt. Das hängt eng zusammen mit der Umschichtung der Hörergruppen in Theater und Konzert, mit dem Erstarken von Besucherorganisationen, die sich im Gegensatz zu den rein bürgerlich-gesellschaftlich organisierten alten Abonnenten zu einer im 20. Jahrhundert verankerten Weltanschauung bekennen. So sehr auch gerade die repräsentativen Institute immer noch fest am traditionellen Repertoire und an der traditionellen Darstellungsart festhalten: es dringen doch neue Werke ein. Man begegnet ihnen nicht mehr mit vorsätzlichem Mißtrauen oder mit vorsätzlicher Böswilligkeit, sie sind nicht mehr sensationelle Angelegenheiten, für die ein kleiner Kreis von Fanatikern um jeden Preis kämpft. Jedes Provinztheater, jeder Leiter einer Konzertorganisation fühlt sich verpflichtet, für sie einzutreten. Man kann neue Musik nicht mehr übergehen. Sie wurde ein Faktor, mit dem zu rechnen ist. Einige Werke von Hindemith und Strawinsky sind bereits Bestandteil der Repertoires. Es gibt noch ein deutlicheres Zeichen dafür, daß die neue Gesinnung alle Hörer ergreift: die völlig veränderte Einstellung zu vielen Erscheinungen der Vergangenheit, das Erwachen der alten Musik, die Renaissance Mozarts, Händels und Verdis. Wir suchen den reichen Schatz der Überlieferten neu zu erwerben, um ihn aus der Bejahung der Zeit heraus neu zu besitzen.

Die veränderte Situation stellt auch den Kritiker vor neue Aufgaben. Er war gewohnt, die subjektiven Eindrücke beim Anhören einer Oper oder einer Symphonie in mehr oder weniger poetisierender Ausschmückung nachzuerzählen. Die fast immer von außermusikalischen Assoziationen abhängigen Werke des romantischen Jahrhunderts ließen das auch zu. Die Methode hermeneutischer Musikbeschreibung konnte in dieser Zeit aufkommen. Da romantische Musik immer vom Künstler etwas aussagt, immer individuelle Erlebnisinhalte ausspricht, ins Überpersönliche steigert, so war eine kongeniale Einfühlung durchaus möglich. Romantische Künstler, wie E. T. A. Hofmann und Robert Schumann wandten diese poetische Beschreibung von musikalischen Erlebnissen bereits auf Musik an, die außerhalb dieses Kreises lag. Das führte dazu, die Kunst Bachs unter einem sehr einseitigen Gesichtspunkt zu betrachten. Man zwängte sie in eine Gefühlsskala, die ihr fremd ist. Man interpretierte subjektive Inhalte hinein, wo strengste Objektivierung herrscht.

In den allermeisten Fällen wird auch heute noch die subjektiv ausdeutende Methode in der Tageskritik angewendet. Sie mag immerhin angängig sein für die romantischen Werke, wenn eine Persönlichkeit, welche das Fachliche beherrscht, die Kritik ausübt. Aber selbst in diesem Bereich wurde Unheil genug angerichtet, als mit dem Aufschwung,

den der Journalismus in den letzten Jahrzehnten genommen hat, Nicht-Berufene das kritische Handwerk betrieben. Anstelle der aus verständnisvoller Einfühlung in das Kunstwerk geborenen Kritik trat die billige Phrase. Dilletantismus schoß üppig ins Kraut. Gefühlsmäßige Kritik aber wurde zum Verhängnis, als es galt sich mit neuer Musik anseinanderzusetzen. Man vermied eben die Auseinandersetzung und stellte nur die vollkommene „Sinnlosigkeit" der neuen Erscheinungen mit mehr oder weniger Gehässigkeit fest. Man spürte wohl, daß hier Gefühlsinhalte garnicht die Rolle spielten, die man ihnen der Bequemlichkeit oder des Unverständnisses wegen unterschob. Man maß mit den Regeln der Brucknerschen Symphonik oder des Wagnerschen Musikdramas ebenso wie man eine Generation früher die Hochromantik mit den Regeln der Klassik gemessen hatte – um beide Male vernichtende Urteile zu fällen. Es zeigt sich, daß der größte Teil der heutigen Fachkritik die wichtigste Fähigkeit verloren hat, die es für den Kritiker gibt: in lebendiger Fühlung mit den schöpferischen Ereignissen der Zeit zu bleiben und von ihnen die Maßstäbe der Beurteilung abzuleiten. Die Musikkritik steht infolgedessen heute leider nur allzuhäufig völlig isoliert da. Sie verknöchert mit dem Epigonentum der Romantik. Sie findet nicht den Mut, der Organik einer von allen Assoziationen freien, das Spiel der Elemente in eindeutigen Formablauf bannenden „neuen" Musik nachzuspüren. Der „Fall Cardillac" ist auch ein „Fall Musikkritik". Hier wurde der Beweis dafür erbracht, daß die meisten Kritiker immer noch dem Ideal des Musikdramas nachtrauern.

Die unromantische Gegenwart verlangt Abkehr von veralteten kritischen Methoden. Musik besann sich auf ihre Eigengesetzlichkeit, streifte alle Bindungen von außen her ab. Kritik wird das Werk unmittelbar zu umspannen suchen, sie bedarf keiner Gefühlskrücken mehr. Sie hat noch eine andere Aufgabe: die einzelne künstlerische Äußerung in das kulturelle Weltbild einzuordnen, Zusammenhänge aufzudecken, die zwischen dem Leben und der Kunst heute wieder bestehen. Sinkt auf der einen Seite Kritik, die sich in eine gegenwartsferne Ideologie verliert, zur gehässigen Geiferei oder zum brillanten Feuilletonismus herab, drängt die Person des Kritikers sich selbstgefällig hervor, so erkennt man auf der anderen ein neues Verantwortungsbewußtsein gegenüber der Zeit. Diese Kritik fühlt sich Teil eines Ganzen, sie arbeitet sachlicher, ist mitunter vielleicht auch trockener, sie dient mit Bewußtheit dem Zeitschaffen, sie setzt sich von der Gegenwart aus mit der Vergangenheit auseinander, sie sucht die Arbeit der produktiven Musiker zu befruchten.

Auch eine der heutigen Einstellung zur Musik entspringende Kritik, die den stilistischen und strukturellen Bedingtheiten eines neuen Werks nachzugehen sich bemüht, ist naturgemäß von subjektiven Momenten abhängig, wenn auch in geringerem Maße als eine einfühlend-beschreibende. Es gilt eine Basis zu finden, auf der bei absoluter Bejahung des Heute die subjektiven Fehlerquellen nach Möglichkeit ausgeschaltet werden. Voraussetzung ist die moderne Gesinnung, ist die kritische Methode, welche das Werk als feststehende Einheit annimmt und jede rein gefühlshafte Beurteilung ausschließt. Nicht Objektivierung sondern Intensivierung, Verstärkung, Vertiefung soll erreicht werden, wenn in Zukunft im „Melos" die Kritik von mehreren ausgeübt wird. Zufälligkeiten, die jedes Einzelurteil beeinflussen, sollen ausgeschieden werden. Es kann auf diese Weise, unter ständiger Betonung der Grundeinstellung, die sich mit der Grundeinstellung der

Zeitschrift deckt, ein Bild der schöpferischen und nachschöpferischen Erscheinungen geboten werden, das weder von gesellschaftlichem Wohlwollen noch von Ironie getrübt ist. Diese Kritik ist für den Künstler wichtiger, weil sie auf einer breiteren Basis gefällt wurde. Sie gibt dem Leser der Zeitschrift eine viel gründlichere Orientierung über die augenblickliche Situation als der übliche Musikbrief. Sie kann in stärkerem Maße als gebräuchlich allgemeine Gesichtspunkte herausstellen, kann die kunstpolitischen Hintergründe sicherer aufrollen. Sie muß sich auf das Wesentliche beschränken und fällt schon durch die Erwähnung oder Nichterwähnung eines Ereignisses ein Urteil. Sie bietet, da mehrere Menschen verantwortlich an ihr arbeiten, die Möglichkeit einer sonst nur schwer zu erreichenden Konzentration.

Eine Zusammenarbeit auf dieser Basis war naturgemäß erst möglich, als neue Musik ein fester Wert wurde. Als sie den Charakter einer sensationellen Neuheit abgestreift hatte. So bezeichnet, in anderer Weise, die Ausübung der Kritik durch eine Kommission wieder die gegenwärtige Lage. Von einer neuen Einstellung zu den Phänomenen aus strebt man in den verschiedensten Kreisen nach der Gewinnung eines klaren Bildes. Strebt man nach einer neuen Bindung durch die Musik selbst: in Theater, in Chorpflege, in der Hausmusik, auch schon im Konzertsaal. Die gemeinschaftliche Kritik wird diesen Absichten dienen.

# DIE LEBENDEN

Otto Gombosi (Budapest)

## BÉLA BARTÓKS NEUESTE WERKE

Das Schaffen Béla Bartóks zeigt eine konsequente und strenge Linie der Entwicklung, die, wie ich es schon — das Analysierbare analysierend — auch an dieser Stelle zu skizzieren Gelegenheit hatte, auf zwei Komponenten zurückzuführen ist. Die eine ist sein hellseherisches Zusammentreffen mit dem ungarischen Melos: Zusammentreffen, indem er einer der Entdecker dieser unbeachteten lebendigen Volkskunst ist, die von den höheren Schichten der ungarischen Gesellschaft durch eine städtische Gentry-Zigeuner-Musik und Musikpraxis fast ganz überschüttet wurde; hellseherisch aber, da er die einzige Lösung des Problems einer werdenden ungarischen Musik erblickte: von der Volkskunst die Gesetze eines Stiles abzulauschen, die in den Stricken fremden Musikempfindens festgebundene und dem Ungaren doch die einzige Ausdrucksmöglichkeit bedeutende Melodik zum formschaffenden Prinzip zu erheben. Der zweite Komponent ist aber sein Interesse für alles Neue in der Musik. Dies ist ja Notwendigkeit. Er steht ja vor einer Aufgabe, die noch nie ein Einziger zu lösen hatte. Er muß mehr sehen, mehr versuchen, mehr schaffen als die anderen. Für seine Arbeit ist alles nur Rohmaterial, nur ein Magazin der Möglichkeiten, die er im gegebenen Falle verwerten kann. Diese Einstellung muß dann zwingend wirken: sie bedeutet nicht mehr Verwertenkönnen, sondern Verwertenmüssen.

Stellen wir die Volksliedbearbeitungen Bartóks nebeneinander, so wird die chronologische Folge der Werke neben dem Niederschlage dieses Verwertenmüssens eine eigenartig-einheitliche Entwicklungslinie zeigen. Angefangen bei den „10 Klavierstücken" über die „Bagatellen", „Für Kinder", „Volkslieder" bis zu den „Improvisationen" und über sie hinaus bis zu den neuesten Werken können wir diese Linie verfolgen. Von den einfachsten Gebilden schreiten sie bis zu den imitatorischen Stücken des „Tombeau de Debussy" in ungebrochener Reihenfolge. Der harmonische Gesichtskreis wird erweitert, die Grenzen der Tonalität ausgedehnt. Eine unerforschte Gesetzmäßigkeit bindet seine Harmonien: ihr Weg ist genau vorgezeichnet und notwendig. Sein Harmoniesystem wächst aus der Melodik heraus: Es ist ein synthetisches Zusammenfassen, eine synchronische Spiegelung des Melos. Alles koloristische steht ihm fern, jede bunte Vielheit, alles, was nur eine accidentale Möglichkeit und nicht absolute Notwendigkeit ist. Die synthetische Harmonik faßt ganze Perioden in ostinatoartigen Harmoniesphären zusammen. Diese Eisenkonstruktion trägt die maximale Last der Melodiebögen. Je weitblickender die Harmonik wird, umso einfacher muß sie werden. Großzügigkeit ist Einfachheit. Dies zeigt sich am klarsten in den Modulationen; man betrachte z. B. die Wiederkehr des — kolorierten — Themas im 3. Satze der Klaviersonate: mit einem einzigen Ton ist dem harmonischen Gewebe die neue, abrundende Richtung gegeben: zwingend, notwendig, ökonomisch.

Neben dem allmählichen Erlangen dieser weiten Perspektive der Harmonik geht auch eine Differenzierung des Satzgewebes vor sich. Die Problematik ist auf das Kontrapunktische konzentriert. Es ist eine Wechselwirkung zwischen Harmonik und Kontrapunktik vorhanden: je einfacher, je synthetischer die harmonische Fassung, umso klarer der Kontrapunkt. Und umgekehrt: die klare, massive, strenge Imitation legt die Angelpunkte der harmonischen Entwicklung fest. Man vergleiche hierzu das Klavierkonzert, die Klaviersonate, die Dialoge.

In seinen neuesten Werken kommt Bartók zum ersten Male mit den tieferen Problemen der Form in Berührung. Auch bis jetzt strebte er grossen, geschlossenen, einheitlichen Formen nach. Doch erst jetzt wird die Frage brennend: was kann man aus der Materie in organischster, ökonomischster Form gestalten? An diesem Punkte erreicht er – zuerst vielleicht in den Improvisationen – die wunderbare Welt der polyphonen Komposition. Was er in den „Vier Dialogen" schuf, wandelt auf Bach'scher Höhe: die Melodien sind ausdrucksvoll und plastisch, die Stimmführung von unerbittlicher Logik, das Gleichgewicht der Formteile unerschütterlich. Stellt man z. B. die Anfangstakte des zweiten Streichquartetts daneben, so fällt die veränderte Stellungnahme sofort auf. Hier, im neuen Stil, die absolut lineare Gestaltung innerhalb der harmonisch festgelegten Formteile; dort, in der Vergangenheit, der Kampf um die Freiheit der Melodik, um die Tragweite der harmonischen Kopplungen. Hier herbe, stabile, verhalten-ausdrucksschwangere Reife, dort bewegtes, fesselnreißendes Ringen um die Form.

Man ist gern geneigt, in dieser Wendung der Schreibweise die Nachahmung Strawinskys zu erblicken; wenn man die zahmen, formalistischen Passagen, Terz- und Sextskalen, die figurativen Kontrapunkte betrachtet, so ist es zweifelsohne klar, daß die rückblickende, mit mechanistisch-ausdrucksunbetonten Elementen operierende Methode Strawinskys den entscheidenden Impuls gab. Bartók aber kennt keine Kopie, keine Nachahmung, keine Spielerei. Sein Vorbild gibt ihm eben nur den ersten Impuls und nichts weiter. Er ist eben eine Persönlichkeit, die aus eigener Kraft schöpft und auf ganz anderer musikalischer und ethischer Basis steht als Strawinsky. Schon die auffallende Tatsache wirft auf das Verhältnis beider ein grelles Licht, daß bei Strawinsky alles, besonders aber die leicht hingeworfenen Gedanken, trotz – oder eben wegen – der scheinbaren Affektlosigkeit aus Abwehr ins Grotesk-spielerische umschlagen und – was für uns noch wichtiger erscheint – in der besorgten Unbesorgtheit um die Leichtflüssigkeit – scheinbar aber um die Urnatur spielende Rhythmik frei auswirken zu lassen – selbst die Form, die stabile Architektonik nur äusserlich aufrecht zu erhalten. Was bei Strawinsky spielerisch ist, wird bei Bartók zum fiebernden Suchen und Finden; was bei Strawinsky mechanistisches Wirkenlassen der Rhythmik ist, ersetzt bei Bartók eine stets pulsende, ausdruckssatte, aus tiefsten Seelenschichten auflodernde rhythmische Orgie, wie sie der Russe schon lange nicht mehr anerkennen will. Strawinskys Mannigfaltigkeit, seine fließenden, asymmetrischen, dynamischen Formen sind dem, der Stabilität, Grossartigkeit, inneren Geschlossenheit, organisch sich entwickelnden Notwendigkeit zusteuernden Formwillen Bartóks fremd. Strawinsky sagte sich innerlich dem statischen Ideal der geschlossenen Form los und streift das Verblüffende. Bartók baut sich seine Formenwelt selbst und trägt auch das Material allein zusammen. Strawinsky ist der grinsende Pessimist, Bartók der bitterernste Optimist.

Beweisen wir das Gesagte analytisch. Man stelle etwa die Klavierkonzerte beider Meister nebeneinander. Bei Strawinsky: dünne, fast nur andeutungsweise gezeichnete Linien, klare, durchsichtige Struktur, in der die „Strawinskysmen" fast unangebracht angebracht sind. Das mustergültig dahinrauschende Allegro vereint die elegante Kleidung der italienisierenden Formsprache mit der geistreichen Beweglichkeit des gezähmten russischen Rhythmus. Links und rechts ist aber das enge Gewand geflickt und zwar mit fremdem Material. Da guckt hinter Pergolesi's Maske Strawinsky hervor: aus dem frohen, frischen, gutgelaunten Edelmann wird eine gemacht-dumme, zweideutige, spöttische August-Fratze.

Bartók aber will das Ideal des heranreifenden Barock auf einer anderen Ebene verwirklichen. Er steht auf dem festen Boden des aus völkischem Gut aufgeblühten Melos. Die melodischen Gedanken fliessen über selbstgestaltete Harmonieregionen und ein elementarer Rhythmus hält das lebende Material in Bewegung. Ein zielbewußter Formwille waltet in diesem grossartigen Versuch. Das am Papier sich aufdrängende mechanistische Beiwerk der diatonischen Läufe und Kontrapunkt-Kombinationen ist gewissermassen nur Lückenbüsser, ist nur das aufzuarbeitende Rohmaterial. Das Werk ist bestimmt ein Versuch: manches könnte noch anders sein; vielleicht ist die Ordnung der Gedanken nicht aufs Glücklichste ausgefallen; vielleicht hätten Wiederholungen und Wiederholungsketten verlassen oder verändert werden sollen. Es mag vielleicht sein, daß Bartók schon bedeutendere, geschlossen-einheitlichere Werke geschrieben hat. Doch ist es nicht zu verkennen, daß das Werk Formprobleme aufwirft, die seit den Violinsonaten kaum angerührt wurden, da die Tanzsuite in dieser Hinsicht nur den Ruhepunkt, das Verweilen auf dem erlangten Plateau bedeutet. Das Konzert, die Klaviersonate, die Inventionen weisen den weiteren einsamen Weg Bartóks.

Wohin führt denn seine Bahn?

Gewiß zum Auflösen des figurativ gebundenen Kontrapunkts. Er wird sich von der „Objektivität" der sozusagen choreographisch gebundenen, formalistischen, etikettmäßig-streng sequenzierten, toten Bewegung, die selbst Bach nicht immer mit vollblütigem Leben füllen konnte, retten müssen. Er wird der Bewegung, dem Ornament ihre Bedeutung wiedergeben.

In der letzten Zeit beschäftigt sich Bartók intensiv mit den Klaviermeistern des Frühbarock und wird eine Reihe von Werken Frescobaldis und Michelangelo Rossi's herausgeben. Die Früchte dieser Tätigkeit zeigen sich schon in den drei neuen kleinen Rhapsodien, die er jüngst uraufgeführt hat.

Ich hoffe, gezeigt zu haben, daß in den neuen Werken Bartóks viel weniger von einem Einfluß Strawinskys die Rede sein kann, als vor Jahren etwa vom Einflusse Debussys oder Straußens. Sie gaben ihm alle starke Impulse, doch ist die innere Logik der Entwicklung unerschüttert und unerschütterlich. Seine Persönlichkeit ist in sich geschlossen: wie im Leben, so steht er auch in der Kunst verschlossen, unnahbar da. Er geht einsam seine gerade Straße und trifft nur jene, deren Wege den seinen kreuzen,

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. Die Werkbesprechung will alle Bezirke gegenwärtigen Schaffens umspannen. Die Aufführungsbesprechung muß sich auf Berlin als Knotenpunkt des deutschen Musiklebens beschränken.

## Werkbesprechung

Hans Mersmann – Hans Schultze-Ritter – Heinrich Strobel – Lothar Windsperger
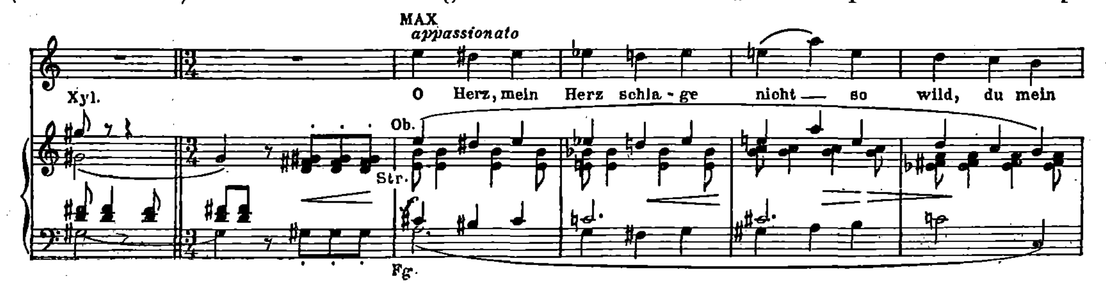
### 1. ERNST KRENEK: „JONNY SPIELT AUF“
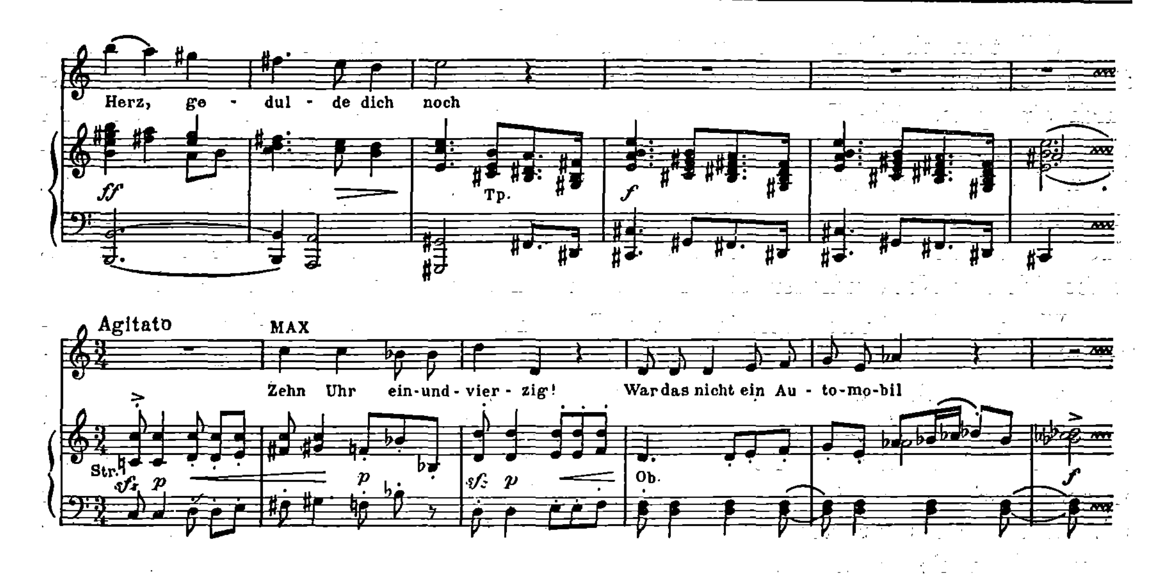
Es ist nötig, auf diese Oper noch einmal einzugehen, da sie, gegenwärtig an mehr als fünfzig Bühnen gespielt, für den größten Teil aller Theaterbesucher als der Typus der Zeitoper schlechthin angesehen wird. Wohl enthält das Werk eine Reihe von Merkmalen heutigen Lebens (Milieu, Maschine, Jazz), doch wirken diese Dinge in ihrer rein äußerlichen Stofflichkeit als Requisit. Zeit ist nicht gestaltet, sondern ihre aufdringlichsten Attribute werden skrupellos hingeworfen. Die sensationelle Wirkung der der Uraufführung mußte daher bei einer Wiedergabe bald verblassen, welche (wie die Berliner) die Äußerlichkeiten bis zum plumpen Naturalismus und zur schlecht gemachten Revue vergröberte. Denn die Handlung der Oper ist trotz ihrer Häufung von Sensationen und reißerischen Effekten im Grunde durchaus langweilend, weil die dramatische Spannung sowohl innerhalb der Einzelbilder als auch zwischen den Szenen fortwährend abreißt.

Die Musik bezeichnet in der bis jetzt übersehbaren Entwicklung Kreneks einen Tiefpunkt. Sie ist ein schlechter Kompromiß zwischen romantisierender Oper und Jazz. Diesem fehlt jede ausgesprochene Haltung und Vitalität; die Tanzrhythmik bleibt stumpf.

Die formale Anlage ist von der gleichen Flüchtigkeit, welche die gesamte Tonsprache der Oper charakterisiert. Die Musik läuft unorganisch und stückweise dahin, ohne den Text von sich aus zu gestalten. Nur einzelne Szenen, wie die zwischen den Polizisten und zwischen Max und Yvonne sind organisch gebaut und erreichen eine Verschmelzung zwischen Musik und dramatischer Situation. Das durchweg blasse Klangbild ist Resultat handwerklicher Unfertigkeit, die an der ganzen Partitur zu beobachten ist.

Wir wollen, statt über das Schöpferische zu reden, den Komponisten selbst sprechen lassen mit zwei Stellen, in denen wir (gestützt auf seine eigenen Äußerungen) den unmittelbarsten Niederschlag seines musikalischen Ausdruckswillens erblicken dürfen. Sie sind nur durch wenige (instrumentale) Takte von einander getrennt. Das sind die „beiden Sphären“ dieser Oper.






## 2. INSTRUMENTALKONZERTE

Kein Zufall, daß die Zahl der jetzt geschaffenen Instrumentalkonzerte von Bedeutung ständig wächst. Eine Gattung, die schöpferisch ein Jahrhundert brach gelegen hatte, gewinnt aus der Vitalität unserer Zeit heraus neue Daseinsberechtigung. Elementare konzertierende Kräfte überwinden die Architektonik der Sonatenform.

Unter den hier zur Diskussion stehenden Werken knüpft das Klavierkonzert von Ernst Toch am deutlichsten an die ältere Formtradition an. Der dualistische Charakter seiner Themathik bedingt einen geschlossenen Formablauf, der sich mit der brillanten Haltung des Konzerts mühelos verbindet. Der eklektische Stil des Werkes verschmilzt romantischen Ausdruck mit konstruktiver Polyphonie. Die auseinanderstrebenden Kräfte werden durch Schwung und Witz auf das glücklichste gebunden.

Auch die Partita für Klavier und Orchester von Alfredo Casella knüpft an ältere Form an. Bei ihm ist die Beziehung zur Vergangenheit eindeutiger. Er gewinnt aus romanischem Formgefühl klassizistische Klarheit. Seine Melodik wurzelt im Nationalen, sein konzertanter Schwung ist überaus glänzend. Die suitenhafte Einheit wird durch die Passacaglia in ihren stilistischen Widersprüchen bedroht.

Kurt Weills Konzert für Violine und Blasorchester (Opus 12) schafft sich im Gegensatz zu den beiden vorher genannten Werken einen neuen, unsymphonischen Stil. Weill kommt auch hier vom Theater, das ihn in den Ecksätzen zuweilen in die Geste drängt. Konzertante, dramatische und koloristische Elemente bewirken ein kontrastreiches und für das Soloinstrument ungemein wirkungsvolles Nebeneinander. Der Grad stilistischer Abhängigkeit (Strawinsky) gefährdet die Ursprünglichkeit. Die drei zu einer Einheit zusammengefaßten Mittelsätze binden Virtuosität in tänzerische Haltung.

Dem Violinkonzert Opus 29 von Ernst Krenek gibt thematische Einheitlichkeit und Bezogenheit auf das Soloinstrument eine gewisse spielfreudige Straffheit. Die virtuos behandelte Geige macht den Mangel an Substanz weniger fühlbar.

Volkstum als Kraft steht auch hinter dem Klavierkonzert Béla Bartòks. Aber dieses Volkstum hat nicht mehr die suggestive Leuchtkraft seiner frühen Werke. Es ist durch eine persönliche Entwicklung hindurchgegangen, die wiederum nur als Teil einer allgemeinen Entwicklung verstanden werden kann (Strawinsky). Abstraktion vom sinnlichen Klang legt in der Tiefe wirkende Urkraft bloß, welche als hämmernde Rhythmen, melodische Fragmente und starr gewordene Klänge heraufgetrieben werden. So ensteht eine Musik von vollendeter Objektivität, äußerster Gegenpol der Romantik. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit ein Klaviersatz von unvirtuoser, sachlicher Strenge.

Wenn Paul Hindemith in seinem Bratschenkonzert Opus 36, 4 zu einer äußerlich vielleicht ähnlichen Versachlichung des Konzertanten gelangt, so wirken hier völlig andere Kräfte. Sein elementares Musikantentum bindet ihn an das Leben, dem Bartòk entwachsen ist. Seinem starken Formwillen gelingt es, im ersten Satz eine vom Anfang bis zum letzten Takt durchpulsende Bewegung der Bratsche zu einem Ablauf von eiserner Festigkeit zu binden. Durch Verbindung von musikantischem Spielbetrieb, der sich im Finale bis zur Hereinnahme des bayrischen Avanciermarschs steigert, mit einer neuen Polyphonie, die dem Komponisten zur natürlichen Sprache geworden ist, entsteht ein Konzertstil, der, aus der Zeit geboren, der Gattung einen neuen Sinn gibt.

# Aufführungsbesprechung

Hermann Springer – Heinrich Strobel – Werner Wolffheim

Die Opernarbeit steht durch Intensität und Gewicht der Ergebnisse im Vordergrund. Der fruchtbaren Entfaltung der Kräfte traten Hindernisse besonderer Art entgegen. Die Städtische Oper unter Tietjen und Walter konnte zwar ungehindert arbeiten: die Staatsoper, über der jetzt Tietjen als Generalintendant steht, mußte sich mit der neuen Verzögerung des Umbaus unter den Linden abfinden. Das alte Haus kann nicht vor Frühjahr eröffnet werden. Hörth, der neue Direktor, bleibt weiter auf die Krolloper und wenige Abende imSchau spielhaus angewiesen. Klemperer hat mit einiger Verspätung sein Amt als Leiter der Krolloper angetreten und muß sich mit Hörth in das Haus teilen. Es ist offensichtlich, daß sich aus dieser räumlichen Beschränkung Schwierigkeiten in der Probenarbeit und damit in der Repertoiregestaltung ergeben.

Klemperer hat sich mit einer Aufführung von imponierender Geschlossenheit eingeführt. Sein Fidelio, den er als Dirigent und Spielleiter völlig neu gestaltet, wirkt reinigend als schöpferische Tat eines mit unerbittlicher Konsequenz sich durchsetzenden Willens, der auf deutlichste Herausarbeitung des Dramas, auf letzte Konzentration gerichtet ist. Klemperer ist vom Werk besessen, er gibt die Musik mit zwingender Bestimmtheit. Überall ist der einheitliche Plan dieser Neugestaltung zu spüren: in der genau überwachten Dynamik der Geste, in der Zurückdrängung des Singspielhaften, in der gliedernden und steigernden Anordnung der Stellungen, in der Führung des vom lauten Pathos befreiten Dialogs, in der vom dekorativen Naturalismus losgelösten Szene Ewald Dülbergs. Alles wächst mit innerer Notwendigkeit aus dem Organismus des

musikalischen Kunstwerks heraus. Im Kostüm wird der Zeitstil der Revolution hergestellt, in der die Rettungsoper wurzelt. Voraussetzung für die Geschlossenheit einer solchen Wiedergabe ist die Unterordnung aller Mitwirkenden unter die willensstarke Persönlichkeit des Führers. Das Starsystem wird von Klemperer abgelehnt. Es entspräche auch nicht der Bestimmung des Instituts, das in erster Linie als Volksoper wirken soll.

Welche Gefahren diese grundsätzliche Einstellung in sich birgt, lassen die weiteren Aufführungeu des Klempererensembles erkennen. Nur eine so suggestive Kraft wie die Klemperers vermag die Einzelleistung dermaßen zu spannen und dem Organismus des gestalteten Kunstwerks einzugliedern, daß Unzulänglichkeiten des Materials zurücktreten. Eine frühe Verdi-Oper wie Luisa Miller ist so sehr auf Glanz und Vollendung des Gesanglichen gestellt, daß die Intensität des Dramatischen diesen Mangel nicht aufwiegen kann. Doch war innere Gespanntheit in dieser Aufführung, die von Zweig mit Hingabe geleitet und von Schulz-Dornburg aus dem Geist der Musik heraus inszeniert wurde. In dem Schillerschen Stück fand Verdi die packenden Situationen und Effekte, die er von einem Opernlibretto verlangte und die Cammarano unbekümmert um die Psychologie der Zusammenhänge mit starkem Theatersinn herausholte. Trotz vieler sorglos hingeschriebener, konventioneller Partien reißt die Musik an dramatischen Höhepunkten durch ihre elementare Kraft und ihren melodischen Reichtum immer wieder empor. Für die Bestimmtheit von Verdis Stilentwicklung ist sie überaus lehrreich. Die musikalichen Werte, am reichsten im Schlußakt, rechtfertigen die Wiedererweckung der Oper.

Die dritte Premiere der Klempereroper war Smetanas Kuss, mit der sich Zemlinsky als Dirigent in Berlin einführte. Die Innigkeit und volksliedhafte Frische der Musik, in der sich ein zartes, von Schwermut beschattetes Gefühl gegen den tanzfrohen Rhythmus abhebt, lässt den ungeschickten Text ertragen, abgesehen vom Beginn des zweiten Aktes, der nicht zu retten ist.

Noch vor Klemperers Fidelio brachte die alte Staatsoper im Krollhause den Doktor Faust von Busoni. Sie bot damit eine ihrer stärksten Leistungen der letzten Jahre. Die Bedeutung dieser Aufführung lag darin, daß sie das Wesen des Werks, das Erdhaftes und Jenseitiges verschmilzt und, wegstrebend vom Wagnerschen Musikdrama, Oper als Spielgeschehen auf einer Ebene reiner Geistigkeit erneuert, zu lebendigster Wirkung brachte. Die schwierige Realisierung der im Magischen ruhenden Oper wurde von Hörth und Blech, unterstützt von Aravantinos, in kaum zu übertreffender Weise gelöst. Überragend der Faust Friedrich Schorrs, von höchster Lebendigkeit der Mephistopheles Scots. Das Werk, das mit Bewunderung aufgenommen wurde, hat nicht auf Massenwirkung zu rechnen, es wendet sich an einen kleinen Kreis geistiger Menschen.

In der Städtischen Oper brachte Bruno Walter den Orpheus von Gluck in einer eignen Bearbeitung, welche die mit Monotonie drohenden Ballettsätze der Pariser Fassung beschneidet und den schwachen Schluß durch ein heiter-festliches Stück aus Echo und Narziss ersetzt. Walter löst die Partitur in weiches Gefühl auf. Die Schlichtheit und Einfachheit dieser Musik fordert letzte Gestaltungsgröße, die in dieser Aufführung nicht erreicht wurde. Das Werk ist auf Stützung durch die Szene ange-

wiesen. Das Unterweltsbild mit seinen im Dunkel verschwindenden Massen kam der dramatischen Idee nahe. Die Darstellung der Unwirklichkeit im Licht mißlang. Im Elysium wie im Schlußbild störte die Versüßlichung des Bühnengeschehens, das Karl Heinz Martin und Cäsar Klein formten.

Es war ein besonderes Verdienst Bruno Walters, daß er sich einer Schöpfung annahm, deren klassische Einmaligkeit auch heute noch lebendig gefühlt wird: Pelleas und Melisande von Debussy. Walter und Martin schwächten das Seelisch-Fließende, Unwesenhafte des Werks durch Unterstreichung des Dramatischen ab, das angedeutet ist. Dazu ergab sich ein Gegensatz zwischen der Musik, die Walter von sich aus geschlossen gestaltete, und den Bühnenbildern Kainers, die zwischen Überphantastik und werkfremdem Realismus schwankten.

In Kreneks Jonny wollte der Regisseur Martin durch einen handfesten Naturalismus imponieren. Er machte keinen Gebrauch von der vom Autor selbst gegebenen Möglichkeit einer andeutenden Illusion. In der musikalischen Darstellung durch Sebastian fiel der Mangel an innerem Schwung bei äußerem Brio auf.

*

In dem krisenhaft erschütterten Konzertbetrieb sind die Philharmonischen Konzerte in bezug auf künstlerische Leistung und Publikumswirkung am sichersten fundiert. Trotz mancher Widerstände versucht Furtwängler neue Musik in vorsichtiger Auswahl nach Möglichkeit durchzusetzen. Der Glanz einer bis ins Letzte durchgefeilten Wiedergabe kam der Komödie für Orchester von Ernst Toch zugute: eine kluge, in ihren rhythmischen Effekten unterhaltsame, virtuos gemachte Musik, die den Lustspielton bis zu lauter und greller Komik steigert. Bei Furtwängler hörte man auch die zweite Suite aus Ravels Ballett Daphnis und Chloe, drei Stücke von satter Leuchtkraft und idyllischer Gelöstheit, die in ein Finale von wirbelnder tänzerischer Bewegung mündet. Ravel erschien auch in einem Konzert, das Werner Wolff mit den Philharmonikern gab. Das Tombeau de Couperin ist in Form und Gehalt der reinste Ausdruck französischen Kunstgeistes. Der Dirigent stellte im gleichen Konzert Kreneks Sieben Orchesterstücke zur Diskussion, die in ihrer Kurzatmigkeit nicht über den Wert von Studien hinauskommen.

Außer Kleiber gibt auch Klemperer in diesem Winter zehn Konzerte mit der Staatskapelle. Er brachte neben der Sinfonietta von Janacek, deren unbefangene Vitalität durch eine reiche Klanglichkeit gehoben wird, das Bratschenkonzert von Hindemith zur Uraufführung. Von Hindemith selber überlegen und sachlich vorgetragen und von Klemperer in vorbildlicher Präzision begleitet, wurde es in seinem musikantischen Leben und in der meisterlichen Gebundenheit seines persönlich-schöpferischen Stils mit stürmischem Beifall aufgenommen. Aus der jüngsten Produktion vermittelte ferner Eugen Lang eine Ballade für Baß von Kurt Weill, welche die schneidende Sprache Brechts in düsteren Bläserklang hüllt, und die Geschichte von David und Goliath, die E. W. Sternberg mit Anlauf zu satirischem Humor und greller Farbengebung für Baß und Kammerorchester komponiert hat. Heinz Unger formte, charakteristisch in Klang und Rhythmus, die vom Ballet her bekannte Skythische Suite von Prokofieff nach. Strawinskys Sacre konnte man in der Darstellung durch Oskar Fried wieder begrüßen. Bemerkenswert war die Berliner Erstaufführung der Messe des Lebens von

Delius, der Zarathustra-Worte aus seiner sensitiven Persönlichkeit heraus deutet. Karl Schuricht trat für ihn mit Energie und Überzeugung ein. Die Singakademie unter Georg Schumann erinnerte an den in Berlin lange nicht mehr aufgeführten Christus von Liszt in einer leider stark gekürzten, mystische Tiefen nicht erschließenden Darstellung, die überdies erheblichen Schwankungen unterworfen war. Man soll das bedeutende Werk nicht wieder in Vergessenheit sinken lassen.

Schönbergs neues Streichquartett op. 30 spielte das Kolischquartett mit absoluter Vollendung. Es brachte auch die sublimierte Romantik von Alban Bergs Lyrischer Suite in unvergleichlich abgerundeter Interpretation. Der mit äußerster Konsequenz durchgeführte Konstruktivimus Schönbergs gelangt im neuen Streichquartett zu einer faßbaren und durchsichtigen Gestalt.

# UMSCHAU

## JAZZ IM KONSERVATORIUM

Jazz ist eine Tatsache, die eine Zeitlang neben unserem sogenannten Kunstleben her lief, die dann durch ihren Einfluß auf bestimmte Komponisten auch in diesen bisher so fest umfriedeten Bezirk eingriff, doch von unserer Kunstpädagogik – zumal von den offiziellen Bildungsanstalten – so gut wie gar nicht beachtet wurde. Die Frage, ob ein ernst geleitetes Konservatorium das Recht habe, Jazzmusik zu pflegen bezw. ihre Ausübung zu lehren, hat jetzt Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt mit der Ankündigung einer Jazz-Klasse bejaht. Ein Rundschreiben des Direktors Bernhard Sekles stellt außer dem Unterricht im Gebrauch der typischen Jazz-Instrumente vor allem auch regelmässige Ensemble-Übungen sowie, für später, einen ergänzenden Vokalkursus in Aussicht. Sekles ist sich der kulturellen Gefahren, welche die bisherige Jazz-Praxis birgt, durchaus bewußt. Er verurteilt die als „Verjazzung" meisterlichen Gutes bekannten Ausschreitungen der sogenannten Jazz-Komponisten. Er steht aber anderseits auf dem Standpunkt, daß man einen Kunstzweig nicht nach seinen Entartungen beurteilen darf, daß eine öffentliche Musikbildungsanstalt gegenüber einem Musikgenre, das vom Gros unserer jungen Musiker schon aus Existenzgründen zwangsläufig ausgeübt wird, nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zu pädagogischer Vorbereitung habe, und daß dieser Unterricht gerade im Falle „Jazz" die allgemeine Ausbildung des europäischen Musikers in wesentlichen Zügen wertvoll verstärken und erweitern könne. Insbesondere verspricht sich Sekles in seiner Ankündigung von einem geordneten Spezialunterricht im Jazz eine beträchtliche Hebung des technischen Niveaus der kulturell viel zu wenig beachteten Unterhaltungsmusik, ein wirksames Gegenmittel gegen den in der modernen Musik so stark hervortretenden Zug ins Abstrakte und Spekulative sowie, was als Grundkomponente dieses Remediums zu gelten hätte, die Intensivierung des gerade beim deutschen Musiker verhältnismäßig gering entwickelten rhythmischen Sinns.

Das Unglück hat es gewollt, daß dem Musiker Sekles bei der literarischen Formulierung und Begründung seiner Absicht, wie das bei seinesgleichen ja öfter vorkommen soll, die Feder durchgegangen ist; daß er im Überschwang der Gefühle, in übertriebener Bemühung seiner stets regsamen Mentalität und wohl auch mit einem Seitenblick auf die Rentabilität der seiner Leitung unterstellten Anstalt sich zu übertreibenden Ausdrücken hat hinreißen lassen, die seinen Plan bei ängstlichen und voreingenommenen Gemütern von vornherein in Mißkredit bringen mußten. Es versteht sich im politisierten Deutschland unserer Tage leider von selbst, daß die „Transfusion unverbrauchten Niggerblutes", die Sekles der europäischen Musik mit ärztlicher Geste verordnete von allen, die sich zur Verteidigung des Herkommens oder gar zum Schutz der „Völkischen Belange" berufen fühlen, alsbald mit einer entsprechend übertriebenen ethischen, ästhetischen oder nationalen Geste zurückgewiesen wurde; mochte darüber auch der gesunde Kern seines Planes zum Teufel gehen. Schweigen wir indessen von dem mit einer gewissen Methode „entfesselten" Sturm der Entrüstung und von seinen realen Hintergründen. Fragen wir ganz einfach nach dem möglichen praktischen Nutzen der gedachten Maßnahme.

Die Einrichtung einer Jazz-Klasse an einer großen, geachteten musikalischen Bildungsanstalt erscheint prinzipiell wertvoll, weil damit von amtlicher kunstpädagogischer Seite zum ersten Mal eine sonst vernachlässigte ernste Sache nach Gebühr ernst genommen wird: die Beziehung zwischen Volks- und Kunstmusik, der Einfluß ihres gegenseitigen Verhältnisses auf das Ganze unserer musikalischen und allgemeinen Kultur. Wer sich am Schicksal der Musik wirklich mitverantwortlich fühlt, wer vor den veränderten zivilisatorischen Bedingungen unseres Lebens nicht den Kopf in den Sand steckt, sondern die Wandlung unseres Empfindungslebens und seiner Ausdrucksformen täglich an sich selber erfährt, der wird die ganze Schwere des Problems „Volks-Kunst und Bildungs-Kunst", „Unterhaltungs-Musik und Kultur-Musik" auch dann richtig erfassen, die Notwendigkeit einer Lösung bezw. eines Ausgleiches auch dann richtig erkennen, wenn die Überbrückung jenes von allen Zeitbewußten beklagten „Risses" mit unzureichenden propagandistischen Mitteln angestrebt wird. Ein guter Kenner der sogenannten Unterhaltungsmusik: Alfred Baresel ist erst kürzlich mit einem auf tagtäglicher Erfahrung beruhenden Appell hervorgetreten, in dem es unter anderem heißt: „Jazz könnte eine Brücke zwischen Unterhaltungsmusik und hoher Kunst sein. Denn er stellt nicht nur in technischer Beziehung höchste Forderungen an die Ausführenden . . . ., sondern verlangt auch improvisatorische, also eigentlich musikalische Fähigkeiten – Unterhaltungsmusik sollte nicht bekämpft, sondern gehoben werden. Ihre Ausrottung wäre Utopie."

Der praktische Wert des Jazz-Unterrichts erstreckt sich in gleicher Weise auf das soziale, auf das allgemein pädagogische und auf das spezifisch musikpädagogische und musikschöpferische Gebiet. Das von Sekles nur summarisch betonte soziale Moment wird durch Baresels Angabe drastisch unterstrichen, daß etwa achtzig Prozent unserer Musikstudierenden von der Unterhaltungsmusik leben, ohne dafür genügend vorbereitet zu sein. In der allgemeinen Pädagogik werden zur Zeit Versuche mit Geräusch- und Unterhaltungsmusik angestellt, die sich in psycho-physischer Hinsicht außerordentlich bewähren sollen. Was aber den eigentlich musikpädagogischen Nutzen einer Beschäftigung mit jenem besonderen Genre moderner Unterhaltungsmusik anlangt, so besteht dieser für jedes unbefangene Auge offenkundig nicht nur in einer Vermehrung der artistischen Ausdrucksmittel und Erweiterung ihres Gebrauchs, sondern auch in der Stärkung der musikalischen Urtriebe und grundlegenden Formelemente; in reproduktiver wie in produktiver Beziehung. Ernst Schoen hat in dieser Zeitschrift (Dezemberheft 1927) die technischen Auswirkungen des Jazz auf die Kunstmusik nach den drei Richtungen: Vermehrung der üblichen Klangfarben durch neue bezw. wiederentdeckte Instrumente, Erweiterung der Technik der gebräuchlichen Instrumente (namentlich der Bläser) und Regeneration des Spieltriebs im Musiker ausführlich dargelegt. Das letztgenannte Moment: der neue Antrieb zur Virtuosität steht mit dem von Sekles nur im vagen Sinne des „Ensembles", von Baresel dagegen in seiner ganzen schöpferischen Bedeutung angeführten innermusikalischen Moment der „Improvisation" in innigem Zusammenhang. Von den grundlegenden Formkräften aber wird der Rhythmus durch die Beschäftigung mit dem Jazz in einem Grade entwickelt und gefestigt, wie es auf instrumentalem Gebiet wohl durch keine Gattung unserer Kunstmusik möglich wäre. Gerade in diesem Punkte ist freilich von den Gegnern des Jazzunterrichts die Frage

eingeworfen worden, ob die europäische und gar die deutsche Musik denn eine solche rhythmische Rückenstärkung nötig habe, ob nicht ihr geistiger Rhythmus den vitalen, trotz aller Zivilisation und Industrialisierung immer noch vitalen Rhythmus des Jazz an Wirkung so himmelhoch überrage, daß die Förderung des letzteren mit all ihren Konsequenzen bei uns einer Selbsterniedrigung oder gar einem Selbstmord europäischer Musikkultur gleichkomme. Daß es aber auch auf künstlerischem Gebiet eine Degeneration durch Inzucht gibt, daß hier zur Erreichung bedeutender Leistungen von jeher immer wieder die Adoption unverbrauchter fremder Substanz notwendig wurde, scheint den Anwälten dieses Arguments gar nicht bewußt geworden zu sein. Die ganze Unklarheit über diese Zusammenhänge, namentlich in den Kreisen der bewußt national gerichteten zeitgenössischen deutschen Komponisten wird durch nichts besser erhellt, als durch die Tatsache, daß einer, der mit ihnen in allen anderen Argumentationen gegenüber der „neuen Musik" übereinstimmt: Friedrich Klose in seinen „Erinnerungen und Betrachtungen" im selben Augenblick ebenfalls die Verarmung des rhythmischen Sinnes beim deutschen Musiker beklagt, in welchem seine Gesinnungsfreunde über die bezügliche Bemerkung von Sekles Zeter und Mordio schreien.

Alles in allem: Sekles hat mit seiner geschwollenen Propaganda, seine Gegnerschaft mit ihrer nicht minder pathetischen, zum Teil unsachlichen Abwehr weit übers Ziel hinausgeschossen. Dieses Ziel selbst aber ist bei nüchterner Betrachtung eines Versuches wert. Das Gelingen dieses Versuches, den Jazz als Lehr- und Übungsstoff zu verwenden, wird in entscheidender Weise von der richtigen kategorischen Einschätzung des Stoffes abhängen. Jazz ist – und das hätte man von Sekles in der Ankündigung seines Planes gern als Prämisse gelesen – mit den uns geläufigen Arten von Kunstmusik wahrlich nicht auf eine Stufe zu stellen. Er ist, wenn wir den Begriff „Kunst" so verantwortlich fassen, wie uns das unsere kulturelle Tradition auferlegt, überhaupt nicht musikalische Kunst, sondern, wie ihn kürzlich ein Jazz-Praktiker treffend gekennzeichnet hat, musikalisches Kunstgewerbe. Als solches ist er für die Tätigkeit des Berufsmusikers wie für den klanglichen Horizont des breiten Publikums gleich wichtig und unter den heutigen sozialen Bedingungen vielleicht wichtiger zu nehmen als manche Kunstkomposition, die sich ideell gebärdet und im Grunde doch aus demselben Holze geschnitzt ist. Jazz kann, wie wir ausgeführt haben, auf den Stand der reproduktiven Musikpflege einen wohltätigen Einfluß üben und das Musikschaffen selbst im Sinne neuer Triebhaftigkeit sowie neuer Lust und Form der Gestaltung nachhaltig anregen. Wir wollen ihm unter dem Gesichtspunkt des europäischen Kunstbegriffs wahrlich keine günstigere Diagnose und Prognose stellen, meinen aber, daß die gegebene genügt, um den Jazz-Unterricht im Konservatorium im Rahmen eines überwiegend von den geistigen und ethischen Werten unserer Kunstmusik bestimmten Lehrplanes zu rechtfertigen.

Karl Holl (Frankfurt a. M.)

# CHAOS UND GESTALT

zu Adolf Weißmanns Buch: „Die Entgötterung der Musik“ [1])

1.

„Die musikalischen Zeiten rasen. Fünf Jahre etwa sind für den Betrachter so reich an Erfahrungen, daß er auch nach scheinbar endgültiger Zusammenfassung des Gegenwärtigen ein noch Gegenwärtigeres, ein Gegenwärtigstes sieht.“ Adolf Weißmann schreibt ein Buch aus der Zeit heraus, deren Zusammenhänge er mit starken Instinkten aufspürt. Die Linie, welche er aufzeigt und in kurzen, gemeißelten Kapiteln gestaltet, scheint so wesentlich, daß ich zunächst bei ihr verweilen muß.

„Was wir sehen, ist: der Geist erfand die Maschine, die Maschine fesselt und treibt den Geist.“ Wie immer, wenn ein Zeitgeschehen gezeigt werden soll, stehen die Jahrhunderte gegeneinander. Dem Jahrhundert der Romantik steht das Jahrhundert der Maschine gegenüber. Maschine ist das Zeichen der Zeit. Ihre Kristallisation in der Musik ist das Klavier. „Leuchtet die Maschine in alle Ecken der Welt, dann muß Romantik notwendig sterben . . . Das entseelte, zum Schlagzeug werdende Klavier spricht von entgötterter Musik.“

Auf dem Grund dieser Anschauung erhebt sich Weißmanns Zeitdeutung. Alle Bausteine der Gegenwart zertrümmern die letzten Reste der Romantik. Psychoanalyse reißt den Schleier von den Geheimnissen des Unterbewußtseins. Vor allem aber: „Sport bekämpft Musik“. Auch aus dem Tanz wird Sport. Er hat die letzten Reste der Orgie verloren und wird „Freiluftsport, eine der gesündesten Beschäftigungen für den Gegenwartsmenschen . . . ein musikalischer Erfolg der Maschine“. Der Tanz aber ist es, der das „neue Klangergebnis“ bringt. Stopfklang, Schlagzeug, unerbittlicher Rhythmus strahlen „unbändige sportliche Heiterkeit aus“.

Dadurch geschah der „Verfall der Tristanerotik“. Feierlichkeit und Sehnsucht schwanden; Psychoanalyse „bringt auch das Verhältnis zweier Liebenden zu einer Eindeutigkeit, die auf alles Künstlerische zurückwirken muß“. Der Sieg des Alltäglichen ist die Herrschaft von Radio und Film. Die Entgötterung der Musik schreitet bis zu letzten Konsequenzen fort.

Aus dieser Lage erwächst ein Zeitbild, zu dessen Symbolen vor allen der Dirigent gehört. Er ist die Primadonna von heute. Mit seinem einseitigen künstlich übersteigerten Wachstum hängt der Abstieg der Konzerte unmittelbar zusammen. Auch Konzert wurde Betrieb, ein Glied der Maschine. Seine besondere Erscheinungsform sind die Musikfeste, welche sich zu Musikmessen entwickelten. „Der Überfluß an Musikern, schaffenden und ausübenden, führt von selbst zur Groteske.“ Die Krise der Oper liegt nicht im Mangel an Stimmen sondern im Nachlassen der Produktion begründet. So ergibt sich „aus dem Weltchaos des Krieges ein Weltchaos der Musik“. „Zwischen Chaos und Maschine“ stehen einige große Persönlichkeiten: Schönberg, Strawinsky, Bartòk.

Hier aber setzt der neue Blick ein. Er führt „von der Maschine zum Menschen“. Gegen die objektive, maschinelle „neue Sachlichkeit“ wächst etwas, „was wir als neue Menschlickkeit bezeichnen könnten“. Der Mensch wehrt sich gegen die Maschine.

[1]) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1928.

Überall wird wieder gesungen. Liedhafte, oratorische Musik wird zum Träger von Zukunftswerten. Die Stimmen, die der junge Musiker in sich niederschrie, drängen mit potenzierter Kraft zum Leben; sie treiben ihn in die Arme einer neuen Romantik. „Die Maschine, des Menschen Werk, muß am Ende als Weltmacht sich selbst überleben, während der Mensch mit seinen Sehnsüchten bleibt". So erblickt der Kritiker der Zeit auch nach der Entgötterung der Musik Zukunft.

2

Dieser Weg durch Weißmanns Buch läßt die Dreiteilung hervortreten, unter welcher die Zeitdeutung gegeben ist. Zuerst wird die Maschine als Symbol einer neuen Weltanschauung und als Gegenpol gegen die Romantik aufgestellt. Dann wird von der gewonnenen Höhe Ausschau gehalten auf Konzert, Oper, Radio und Film als Zeichen des Verfalls. Aus aller dieser Zersetzung heraus aber richtet sich der Blick schließlich auf die Zukunft, welche als Überwindung der Maschine neue Romantik sein wird.

In Weißmanns kleinem Buche ist eine Fülle von Leben gefaßt. Ein außergewöhnliches Maß von Erfahrung, Eindrücken und Kraft des Zusammenschauens rückt Musik in den Strom der Zeit, macht sie zu einer Funktion ihres Atems wie Sport und Maschine. Klare, knappe Formulierung, glänzende Schreibweise verleihen der Prägung der Gedanken suggestive Kraft.

Alles das zwingt zu einer Auseinandersetzung. Sie muß mit dem Vorbehalt der Subjektivität begonnen werden. Zeit zu sehen, ist immer eine Angelegenheit persönlicher Perspektive. Aber gerade um dieser Perspektive willen muß dem „Bekenntnis" ein Gegenbekenntnis gegenübergestellt werden.

Unsere Zeit, in ihrer unbegrenzten Fähigkeit der Aneignung fremder stilistischer Inhalte, fällt auch in die Romantik zurück. Aber es scheint mir Gefahr, die romantischen Schwächezeichen, für welche Krenek der „Kronzeuge" des Verfassers ist, als Zukunft zu deuten. Gefahr, Strawinskys Spiel mit älteren Stilen, seine Liebe zu Tschaikowsky als Überwindung der „trockenen" Epoche zu buchen, der die Klaviersonate entstammt. Höchste Gefahr, in der Romantik das Göttliche der Musik, in ihrer Überwindung „Entgötterung" zu sehen.

Wir begegnen uns: rasend ist das Tempo der Zeit. Was vorher das Werk von Generationen bezeichnete, scheint sich jetzt in einem halben Jahrzehnt zu vollenden. Romantik starb. Ihr Scheidegruß mag Mahlers „Lied von der Erde" sein. Ihre letzten Zeichen wurden umgedeutet im Impressionismus, der, noch einmal als Epoche begrenzbar, von Debussy bis zu Skrjabin reicht. Aus der Zersetzung des impressionistischen Weltbilds wuchs Arnold Schönbergs einsame Entwicklung bis zum „Pierrot Lunaire". Wir begegnen uns weiter: Chaos bricht ein. In Volksmusik und Jazz wachsen Urkräfte, von wenigen getragen, schnell abgenutzt. Musik wird bloßgelegt bis zur reinen Substanz. Neue Gesetze ihres Wachstums entstehen, die jenseits des Organischen liegen; mechanische Musik aber drängt zur Maschine.

Wir trennen uns: die Maschine (im weitesten Sinne) bleibt Episode. Musik, die ihren Gesetzen nachgeht, liegt auf einem Seitenweg. Aktualität und literarische Einstellung überschätzen den Grenzbezirk der mechanischen Musikerzeugung, der Reinton-

systeme, des tönenden Films. Hier liegt schärfste Trennung des Schöpferischen von der Reproduktion. Eine von maschinellen Impulsen getragene Musik aber ist ein Stück des Chaos, ein Durchgang, ein Überwundenes.

Dies aber scheint mir das Wesentliche: Überwindung des Chaos ist nicht Überwindung der Maschine. Das Chaos ist überwunden. Ein neues Weltbild ist im Begriff, Gestalt zu werden. Seine Konturen sind klar. Dieses neue Weltbild aber ist „unromantisch".

Wir verständigen uns auf dem Boden der Schlagworte. „Neue Sachlichkeit" ist mit dem, was sich hinter ihr deckt, Symbol der Gegenwärtigkeit und muß es bleiben. Sie ist rückwärts Absage sowohl gegen die Romantik wie auch gegen das Chaos. Sie ist eine breite Plattform, stark genug, auch eine „neue Menschlichkeit" mit zu tragen.

In allen Führenden dieses letzten Jahrzehnts liegt das gleiche Gesetz vorgezeichnet: in Schönbergs Durchstoß vom zersetzten impressionistischen Weltbild zum reinen Klangerlebnis, in Strawinsky, der vom chaotischen Urerlebnis der Elemente über die Polyphonie in eine gereinigte, ganz unromantische Tonalität zurückkehrt, in Bartòk, der gerade die romantischen Impulse seiner früheren, von Kräften des Volkstums getragenen Musik in eine spröde, herbe, zuhöchst sachliche Tonsprache von letzter Konsequenz verwandelt. Für die (wohl überhaupt mißliche) Gegenüberstellung von Hindemith und Krenek aber ergibt sich nun die umgekehrte Perspektive. Hindemith ist es, der die Tendenzen dieser Entwicklung verkörpert, der Rilke aus einer neuen, wiederum „sachlichen" Geistigkeit heraus völlig unromantisch vertont und im „Marienleben" einen neuen Typus des deutschen Kunstlieds aufstellt, der aus dem vitalen Erlebnis des Konzerte heraus die romantische Konfliktstellung der Sonate endgültig überwindet.

Wir wollen die Reinheit der Atmosphäre nicht preisgeben, welche uns die Entwicklung der letzten zehn Jahre schenkte. Wir anerkennen, den Blick zu Tristan zurückgewendet, den Verfall seiner Erotik und die Entgötterung der Musik. Aber diese Entgötterung stimmt uns froh. Wir bejahen sie. Und wenn der auch auf uns immer mehr übergreifende Sport aus den Ländern stammt, „wo das Leben stärker ist als die Kunst", so mögen wir ihn getrost aufnehmen. Der Tristan hat uns die Kunst aufgedeckt und entschleiert, die stärker war als das Leben. Wir wollen sie nicht mehr. Die Kunst, in der wir heute unseren Ausdruck erblicken, soll ein Teil unseres Lebens sein, eine seiner Quellen zugleich und seiner Funktionen.

Noch einmal: wir dürfen die Reinheit der Atmosphäre nicht preisgeben. Wo der Pendelschlag der Entwicklung in seiner Rückbewegung auch die Romantik streift und die Kraft hat, sie einzuschmelzen, da gehört auch sie zu den Zeichen der Zeit. Wo sie aber als Krampf und Schwäche begegnet, wie etwa in Kreneks „Jonny", wird die Zeit mit unwiderruflicher Gesetzmäßigkeit über sie hinwegschreiten.

Wir grüßen den neuen Menschen, welcher aus der neuen Atmosphäre unserer Musik herauswächst. Wir sind nicht besorgt, daß er die Musik von neuem „vergöttere". Er ist Mensch, darum wird es Sehnsucht sein, welche ihn trägt. An ihm aber ist es dieser Sehnsucht nicht nur Ausdruck zu geben, sondern: Gestalt.

Hans Mersmann (Berlin)

# DIE NEUE TSCHAIKOWSKIJ-BIOGRAPHIE

Eine erschöpfende Biographie P. I. Tschaikowskijs, die den Grundforderungen, welche man an ein solches Werk stellen darf, entspricht, besitzen wir – trotz unserer grossen Liebe zu diesem russischen Komponisten – noch immer nicht. Auch die neueste sehr umfangreiche Arbeit (Richard H. Stein, Tschaikowskij, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1927., 508 S.) hat diese Lücke nicht ganz ausgefüllt und diese nur in der beachtenswerten ästhetisch-kritischen Würdigung des Schaffens P. I. Tschaikowskijs ausgeglichen. Die Tatsache, daß Rich. H. Stein sich ein großes Ziel gestellt hat, daß er sich nicht nur mit dem Komponisten auseinandersetzt, sondern auch andere Gebiete, wie die Geschichte der russischen Musik, streift, veranlasst uns, auf sein Buch näher einzugehen, dessen Nach- und Vorteile zu notieren, zu würdigen und sonst nach Kräften dazu beizutragen, daß in Zukunft ein Biograph eines russischen Komponisten den Bogen nicht zu weit spannt und nur Gebiete berührt, die im Bereich seiner Kenntnisse liegen. Überschätzt er seine Orientierung der weitverzweigten russischen Probleme, so läuft er unvermeidlich Gefahr, Wertvolles und Ernstes neben Minderwertigem und Fragwürdigem zu geben.

Der Biographie selbst ist eine Einführung in die Geschichte der russischen Musik vorausgeschickt, die, obgleich sie auch von Tschaikowskij ausgeht, d. h. sein Verhältnis zu anderen russischen Komponisten und seine Einstellung zur russischen Musik gelegentlich streift, immerhin den anfechtbarsten und nicht recht in den Rahmen des gesamten Werkes passenden Teil bildet. Diese ersten 86 Seiten des Buches sind aus den Rundfunkvorträgen, die der Verfasser 1925 und später, wenn ich richtig unterrichtet bin, in einer der Volkshochschulen in Berlin hielt, zusammengestellt. Ihre Zeitungsaktualität hat es mit sich gebracht, dass einiges bereits veraltet und überholt ist. Es genügt auf das hinzuweisen, was Stein von den russischen Musikzeitschriften sagt.

Auch sonst gibt es in diesem Abschnitt Äußerungen, mit denen sich ein Kenner russischer Musikverhältnisse nicht immer einverstanden erklären kann. Wenn R. H. Stein meint, daß bei uns keine Melodie Beethovens oder Mozarts, geschweige denn Bachs, jemals so populär gewesen oder geworden ist wie gewisse „Gassenhawerlin“, während in Rußland kein Gassenhauer sich an Popularität mit den Melodien Glinkas messen kann, so muß man sagen, daß sich in dieser Behauptung, so gern ich ihr auch sonst beipflichten möchte, doch eine viel zu grosse und irreführende Idealisierung der russischen Musikverhältnisse birgt. Ich möchte nur an die künstlerischen Ergebnisse des letzten allrussischen Wettbewerbes der Harmonikaspieler hinweisen, auf dem gewisse russsische „Gassenhawerlin“ wahrhafte Orgien feierten. Leider war es ja auch in der Vorkriegszeit nicht besser. Der Mittelstand und die oberen Zehntausend haben immer die quasi-russischen und pseudo-italienischen Werke so gut wie die gefälschten Zigeunerlieder der Wjalzewa, Plewitzkaja und tutti quanti den Liedern Glinkas oder Tschaikowskijs vorgezogen. Ähnliche Erscheinungen, so unerfreulich sie auch sind, können wohl überall beobachtet werden, da sich für inhaltreiche Musik doch immer nur ein verschwindender Teil der Gesamtbevölkerung interessiert.

Zu der im Kapitel über Glinka wiedergegebenen, von den meisten Biographen aufgegriffenen Mitteilung, daß der Schöpfer der russischen nationalen Kunstmusik im Hause des Gesanglehrers Pollini sein eigenes Streichquartett einmal hörte und dieses nicht erkannte, muß gesagt werden, daß der durchaus ernst zu nehmende Freund und Gönner Glinkas, W. P. Engelhardt, der in Dresden viele Jahre ein Observatorium unterhielt und dort kurz vor dem Kriege verschied, dies widerlegt und verneint; er behauptet vielmehr, daß diese Mitteilung auf einem Irrtum beruht. Folglich müsste sie künftighin mit einer gewissen Einschränkung weitergegeben werden.

Sehr anzuerkennen ist, dagegen, die zwar etwas anfechtbare, aber durchaus originelle und interessante Erläuterung der novatorischen Bedeutung A. S. Dargomyshskijs, auf die wir hier leider nicht näher eingehen können.

Die Auffassung des „Lohengrin". welche R. H. Stein als typisch russisch wiedergibt, dürfte wohl ganz vereinzelt dastehen, denn gerade diese Oper erfreut sich bis auf den heutigen Tag – und hatte es auch stets – der größten Sympathie der Russen. Man kann sogar sagen, daß sie, da die späteren Werke Wagners, auch der „Tristan", längst noch nicht genügend verbreitet sind, die beliebteste Oper des Bayreuther Meisters in Rußland ist.

Einem Druckfehler, vielleicht aber auch der Benutzung alter Quellen ist wohl die Behauptung zuzuschreiben – im Kapitel über die fünf Novatoren – daß Beethovens Quartette Op. 127, 130 und 132 dem Vater des Grafen Wielhorskij gewidmet sind. Dagegen macht der Verfasser im Nachtrag „Chronologisches Verzeichnis hervorragender russischer Musiker" (ob die hier angeführten Musiker tatsächlich alle hervorragend sind, läßt sich übrigens sehr bezweifeln, da sich darunter Namen dritt- ja sechstrangiger Komponisten befinden) selbst die richtige Angabe,indem er bei Fürst Nikolaj Borissowitsch Golitzyn schreibt: „Beethoven schrieb für ihn die drei seiner letzten Quartette".

Im Kapitel über Rimsky-Korssakoff vermissen wir leider die Frische und Unbefangenheit, die zuweilen so herzerquickend in der eigentlichen Biographie Tschaikowskijs wirkt. Es ist auch zu bedauern, daß R. H. Stein hier über das übliche einseitige und eine gründliche Revision fordernde Urteil nicht herauskommt, das sich bei uns nun einmal gebildet hat und mit dem in der Zukunft wohl noch einmal ebenso gründlich aufgeräumt werden wird, wie es R. H. Stein jetzt mit so manchen Zöpfen, die noch immer unserer Vorstellung von Tschaikowskij anhaften, getan hat. Auch die Behauptung, daß seine (Rimskij-Korssakoffs) letzten Werke merklich unter dem Einfluß Wagners stehen, halte ich für durchaus nicht zutreffend. Sehr angreifbar und unbegründet ist die Angabe Rich. H. Steins, daß das „Mächtige Häuflein" d. h. M. P. Moussorgskij, N. A. Rimsky-Korssakoff, A. P. Borodin, M. A. Balakireff und C. A. Cui, zuweilen in einer Wohnung zusammen hausten, Verkünder des musikalischen Kommunismus waren usw.

Ferner stimmt es auch nicht ganz, daß Anton Rubinstein, als er das Petersburger Konservatorium gründete, ausschließlich deutsche Künstler berief, denn einige Nichtdeutsche waren auch im Lehrerkollegium. Zum Kapitel Anton Rubinstein wäre außerdem noch hinzuzufügen, dass sich von den Opern dieses Komponisten „Der Dämon" bis in die letzte Zeit in Rußland einer außerordentlichen und vom streng künstlerischen Standpunkt aus kaum gutzuheißenden Beliebtheit beim Publikum aller Städte erfreute.

(Stein nennt die Oper Rubinsteins „Gorjuscha“ – „Gorjuschka“; das ist aber nicht richtig, da es sich hier doch nicht um ein Diminutivum handelt).

Zu wenig hat der Verfasser von einem der interessantesten, aber auch von den Russen selbst noch nicht nach Gebühr eingeschätzten Musiker S. I. Tanejeff gesagt; das was man hier vorfindet, ist in jedem Musiklexikon nachzulesen, ohne eine im entferntesten leise Vorstellung von der Eigenart der Persönlichkeit und des Schaffens desselben zu erhalten. (Einen sehr wertvollen Beitrag zu den mehr als dürftigen biographischen Quellen über Tanejeff bildet der vor zwei Jahren in Moskau erschienene Sammelband, der neue Aufschlüsse, Erinnerungen, Dokumente seines Lebens und Schaffens in reicher Auswahl bietet. Diese Quelle müßte bei der Behandlung des Thema Tanejeff stets herangezogen werden).

Unsere Vorstellung von Skrjabin beginnt sich nicht nur zu festigen sondern auch schon etwas „offiziell“ zu werden; das zeigt sich auch zum Teil beim Verfasser der Tschaikowskij-Biographie.

In seine kurze Übersicht der neueren russischen Musik hat R. H. Stein auch den Komponisten Rebikoff aufgenommen, doch ist er gegen diesen zweitrangigen Komponisten und Neuerer aus der Provinz nicht immer milde genug. Rebikoff hat – man kann sich zu seinem Schaffen stellen wie man will – doch auch Wertvolles geleistet. Seine Oper „Christbaum“ (nach einer Erzählung Dostojewskijs) könnte auch in Deutschland, nicht nur dank ihrer musikalischen Reize sondern auch durch ihre vornehme Sentimentalität und leise Wehmut, Erfolg haben . . . wenn sie jemand kennen würde.

Wir haben schon erwähnt, daß einiges im ersten Teil des Buches durch das Getriebe des Musiklebens bereits überholt ist. Ganz fremd ist in Deutschland der jüngere Tscherepnin ja nicht mehr, wie auch nicht mehr behauptet werden darf, daß man Prokofjeff in Deutschland fast gar nicht kennt. Die Werke des Kritikers Stassow sind zwar, wie der Verfasser richtig sagt, in drei Bänden gesammelt, die, nebenbei bemerkt nicht alles erhalten, was dieser geschrieben hat; seine musikalischen Aufsätze füllen aber nur einen und zwar den dritten Band.

Im Kapitel über die Musikgelehrten des neuen Rußlands sind einige Fehler richtig zu stellen. Einen Musikgelehrten A. Finapek gibt es nicht; diese Bezeichnung ist lediglich eine, durch den Druckfehlerteufel entstellte Schreibweise des Namens Finagin, der eine kleine, aber neue Wege weisende Schrift über das russische Volkslied verfaßt hat. Dieser Autor hat einmal einen seiner Aufsätze unter dem Pseudonym B. Sotoff geschrieben, das lange Zeit nicht einmal in Petersburg entziffert wurde. Der Name des Musikgelehrten Garbusoff ist, wahrscheinlich wohl durch einen Druckfehler, in Garsuboff verwandelt.

Einen günstigeren Eindruck als die „Einführung in die Geschichte der russischen Musik“, in der die Einteilung der Komponisten in „drei Initiatoren“, „fünf Novatoren“, „drei Traditionalisten“ etwas sehr gezwungen, künstlich erscheint, macht die Biographie selbst. Wenn der Verfasser sich auch dann und wann auf sozial-politische und ähnliche aktuelle Tagesfragen einläßt, die man ja auch vermissen könnte und möchte, so muß doch gesagt werden, daß er seinem Gegenstand durchaus gewachsen ist, besonders soweit dieses die Werke selbst betrifft. Heikle und schwierige Fragen, über die wohl immer ein Schleier hängen wird, behandelt er in einer durchaus vornehmen Weise und sehr zartfühlend, so z. B. die Beziehungen Tschaikowskijs zu den Frauen und seine Heirat.

Nicht jeder wird die Meinung des Verfassers teilen, daß der Tod Tschaikowskijs nicht nur von ihm gewollt, sondern auch herbeigeführt war.

Nicht nur in einigen rein biographischen Fragen geht R. H. Stein seine eigenen Wege; er wählt diese auch bei der Besprechung wie einzelner Gattungen von Werken so auch bei einzelnen Werken selbst. Vieles wird auf diese Weise in ein ganz neues Licht gerückt, gewinnt an Eigenart und wird beim Leser wahrscheinlich wohl Widerhall und Anklang finden. Vielleicht wird dieser sogar, durch Stein angeregt, den Tschaikowskij in einen Tschaikowskij verwandeln.

Wenn der Verfasser auch einige Urteile fällt, die nicht leicht zu teilen sind, so ist dies mehr auf persönliche Auffassung zurückzuführen. Die Hinrichtungsszene im „Mazeppa" wird ja nicht so überaus realistisch dargestellt, wie sich das R. H. Stein denkt – ich habe dieses Werk öfters gesehen – und wirkt schließlich durchaus nicht brutaler als etwa die in Deutschland so überaus populäre (weshalb eigentlich) „Tosca".

Die Kritik des „Eugen Onegin" habe ich mir gerade bei diesem Verfasser ganz anders vorgestellt; so wie sie geschrieben ist, macht es fast den Eindruck, als ob R. H. Stein auf den Komponisten böse wäre, daß dieser sein Werk nicht nach dem üblichen Opernschema geschrieben hat. Es wäre auch erwünscht, das überaus tiefe Verhältnis der Russen zu dieser Oper (es ist bei der Intelligenz unbedingt inniger und aufrichtiger als das zu Werken anderer Komponisten) dem der Westeuropäer und der Deutschen gegenüberzustellen. Überhaupt hatte Stein mit diesem Kapitel wenig Glück. Auf Seite 151 sagt er: Das Publikum mußte sich erst daran gewöhnen, Gestalten seiner Zeit auf der Bühne zu sehen und weiter „zwischen dem 2. und 3. Akt liegt ein Zwischenraum von etwa dreißig Jahren". Die Oper handelt zum Beginn des 19. Jahrhunderts aufgeführt wurde sie 1879; zudem dreißig Jahre liegen zwischen dem 2. und 3. Akt doch auch nicht.

Sehr viel Dank muß man dem Verfasser sagen, daß er mit dem Unfug der ständigen Verwechslung des „Schneewittchens" mit dem „Schneeflöckchen" aufgeräumt hat, wenn er auch in seinem Urteil zu dem Werk Ostrowskijs und der gleichnamigen Oper Rimskij-Korssakoffs – wie es scheint – die richtige Einstellung nicht gefunden hat. Doch ist die Behauptung, daß diese Oper Rimskij-Korssakows in Deutschland noch völlig unbekannt ist ebenso wenig mit der Tatsache zu vereinbaren, wie die Bezeichnung dieses als eines schwachen mit dem auf Seite 319 angeführten Bedauern.

Jeder, der die Werke Tschaikowskijs kennt, wird dem Verfasser beistimmen, daß es sich wohl lohnen würde, die drei ersten Symphonien auch einmal zu Gehör zu bringen. Gut ist auch, daß R. H. Stein die beiden letzten Symphonien in ihrer musikalischen Verwandschaft betrachtet, was sehr wertvolle Ausblicke bietet. Weshalb aber der Verfasser den „Sturm" so stiefmütterlich behandelt, ist nicht ganz verständlich, denn auch dieses Werk wird wohl noch einmal als ein „gar nicht so wertloses Stück" entdeckt werden.

Zur fast vernichtenden, doch durchaus gerechten Besprechung der Ouvertüre „1812" wäre noch hinzuzufügen, daß zu allen anderen Übeln noch eins hinzukommt: der Komponist verwendet in diesem Werk, das die Ereignisse des Jahres 1812 schildert, die russische Nationalhymne, welche aber einige Jahrzehnte später entstanden ist.

Dem Fachmusiker, wie dem Musikfreund, dem angeblichen, wie dem tatsächlichen Tschaikowskij-Freund, kann das nicht warm genug empfohlen werden, was der Verfasser

auf S. 467 sagt. Es würde zu weit führen, hier Zitate zu bringen (obgleich es wohl gerecht wäre), doch sei kurz bemerkt, daß das Gerede vom Klavierkomponisten Tschaikowskij lediglich als Salonkomponist nichts anderes als eben Gerede ist, das nicht nur gedankenlos hingesprochen, sondern leider auch ebenso gedankenlos wiederholt und weitergegeben wird. Auch das Kapitel vom Liedschaffen des russischen Meisters ist als sehr wertvoll zu empfehlen.

Wir konnten hier nur auf einige Kapitel eingehen und gestatten uns deshalb zum Schluß einige wohlgemeinte Bemerkungen, die diejenigen Fehler aufzählen, welche in der zweiten Auflage, die hoffentlich auch in der gesamten Konzeption gedrungener sein wird, korrigiert werden müßten.

Vor allem kommt wiederum die leidige Transkription russischer Namen und Worte. Im großen Ganzen ist sie richtig, doch führt sie der Verfasser nicht konsequent genug durch. Wenn er Sseroff und Ssolocha schreibt, so müßte es auch Ssarafan, Sseergejewitsch, Ssadko, Ssascha, Ssologub, Ssnegurotschka, Ssapelnikoff, Karssawina usw. heißen. Immer mehr überzeugt man sich, daß das „sh" als Notbehelf beibehalten werden muß. Es heißt nicht Jaleika sondern Shaläika, nicht Muschik sondern Mushik; auch soll es nicht Zaporoger sondern Saporoger, besser aber Saporoshzy heißen; aber nicht Syganoff sondern Zyganoff. Die Oper P. I. Tschaikowskijs heißt nicht „Tscherewitschkij" sondern „Tscherewitschki", da es sich hier um ein Hauptwort nicht aber um ein Eigenschaftswort handelt. Auch lautet das Eigenschaftswort von Kieff nicht kieffer sondern kiewer. Ferner: nicht Obukoff und auch nicht Obukhof sondern Obuchoff.

Auf S. 204 erwähnt der Verfasser die Tagebücher Tschaikowskijs. Hierzu sei bemerkt, daß 1923 der Russische Staatsverlag die Tagebücher des Komponisten aus den Jahren 1873 – 1891 herausgegeben hat, die den breiteren Schichten der Musikliebhaber nichts Interessantes bieten, dem Forscher und Biographen aber manche wertvolle Anhaltspunkte und Material geben. Im Verzeichnis der wichtigsten Literatur über Tschaikowskij, das auch eine Reihe russischer Bücher enthält, ist dieses Werk nicht angegeben. Es fehlt hier auch die zweite und wertvollere Biographie des Komponisten aus der Feder Igor Glebows, die 1922 in Rußland erschien und neben einer kleinen Studie desselben Verfassers zu den geistreichsten und tiefsten Monographien über diesen Tonkünstler gehört.

Bei der Erwähnung des Widmungsschicksals des Violinkonzerts wäre auch die Gegenpartei – Leopold Auer – zu Wort kommen zu lassen. Auer äußert sich in seinem, 1924 in Amerika erschienenen, Erinnerungen „My long life in Musik" darüber ausführlich. Dasselbe Buch bietet auch interessante neue Angaben über die Geschichte der ersten Aufführung des „Jewgenij Onegin" auf der kaiserlichen Bühne.

Bei der Besprechung der „Tolstoj-Gesänge" – wie R. H. Stein die Lieder Tschaikowskijs nach den Worten Tolstojs nicht gerade sehr glücklich nennt – ist dem Verfasser insofern ein Irrtum unterlaufen, als den Werken nicht, wie R. H. Stein das annimmt, Worte von Lew Tolstoj sondern von Alexäj Tolstoj (1817 – 1875), einem sehr bedeutenden Dramatiker und Lyriker, der auch bei uns durch die Gastspiele des Moskauer Künstler-Theaters zu Worte gekommen ist, unterlegt sind. Die Worte des herrlichen, viel zu wenig beachteten Liedes Tschaikowskijs „Gesegnet sei mir Wald und Au" sind dem Poem „Johann von Damaskus" von A. K. Tolstoj entnommen.

Faßt man kurz den Gesamteindruck von der neuen Tschaikowskij-Biographie zusammen, so muß gesagt werden, daß dem Verfasser das Verdienst zukommt, uns Tschaikowskij als Menschen und Künstler fast in allen seinen Schwächen und Höhepunkten (die bei ihm natürlich überwiegen) sowie seiner Vielgestaltigkeit nähergebracht zu haben, was wir von dem was Stein uns von russischer Musikkultur und Musikgeschichte erzählt hat, leider nicht behaupten können.

Robert Engel (Berlin)

# MUSIKLEBEN

## ZEITSCHAU

Das Beethovenjahr ging zu Ende. Das Schubertjahr begann mit Glockenläuten in allen österreichischen Kirchen. 1928 wird Schubert feiern, wie 1927 Beethoven gefeiert hat. Man wird unzählige Male die h-moll Symphonie spielen, man wird gutgemeinte Reden halten, Männerchöre werden Schubert singen. Es besteht die Gefahr, daß das Schubertjubiläum, ähnlich wie oft genug im vorigen Jahre die Beethovenfeiern, vom Betrieb verschlungen wird, daß der äußere Aufwand in keinem Verhältnis zur inneren Notwendigkeit steht, daß unüberlegt nachgesprochene Phrase schließlich als Siegerin aus einer lauten Jubiläumsgeschäftigkeit hervorgeht, die nicht zuletzt der Befriedigung privater Ehrgeize und Eitelkeiten dient. Wir wissen, daß das Lobpreisen der Vergangenheit zu einer bequemen Zuflucht für alle wurde, die der Auseinandersetzung mit der Gegenwart ängstlich ausweichen. Wir erinnern uns der offiziellen Festrede bei der Bonner Beethovenfeier, die sich als ein Pamphlet gegen die Musik der Zeit entpuppte. Wir wehren uns dagegen, daß nun auch das Schubertjubiläum zur reaktionären Kundgebung mißbraucht wird. Denn die Feier kann nur Sinn haben, wenn sie uns aus der Bejahung der Zeit heraus ein neues und lebendiges Verhältnis zum Werk Schuberts finden läßt, wenn gewohnheitsmäßige Urteile nachgeprüft, gewohnheitsmäßige Darstellungen durch eine heutige, vielleicht antitraditionelle, aber jedenfalls wahrere Auffassung abgelöst werden, wenn sie uns den unbekannten Schubert als lebendigen Besitz schenkt. Den wirklichen Schubert endlich gegen das populäre Schwammerl- und Dreimäderlhaus-Ideal durchzusetzen: das ist eine Pflicht im Jubiläumsjahr.

Man wird 1928 auch noch andere Feste feiern. Die gleiche Fragestellung: sind sie gewohnheitsmäßiger Brauch oder Notwendigkeit. Für den Allgemeinen Deutschen Musikverein ist die Situation kritisch. Es wird höchste Zeit, daß er Anschluß an die Zeit findet, wenn er lebendiger Faktor sein will. Auch die Internationale Gesellschaft für neue Musik steht vor einer Entscheidung. Gewiß bedarf sie dauernd diplomatischer Vorsicht, um die sehr verschiedenen nationalen Temperamente zusammenzuhalten. Doch wird sie sich darüber klar werden müssen, ob sie vorwiegend gesellschaftliche Ziele verfolgen oder aktiv das internationale Schaffen anregen will. Im letzteren Fall dürften Programme wie 1927 für Frankfurt nicht mehr aufgestellt werden. Die I. G. N. M. könnte, unbeschadet der viel schwierigeren Lage, dasselbe werden, was Baden-Baden heute schon für Deutschland ist: Zentrum des neuen Musikwollens. Vorläufig warten wir ab, was Siena bringen wird. Die phantastische italienische Kleinstadt muß Besucher anlocken. Wir können sie nicht enttäuscht verlassen.

Von der Ausschau greifen wir auf näher Liegendes über. Die internationalen Beziehungen der deutschen Musik werden immer lebendiger. Augenblicklich locken die benachbarten Länder mehr als das viel gelobte Amerika. Ein wichtiges Ereignis ist zu verzeichnen: die Berliner Philharmoniker gehen zum ersten Mal nach England. Feiern unter Furtwängler unerhörte Triumphe. Überall werden die letzten Spuren der unheilvollen Trennung durch den Wahnsinn des Krieges getilgt.

In Paris dirigieren regelmäßig deutsche Kapellmeister im neu eröffneten Pleyelsaal; Bruno Walter bereitet eine deutsche Mozart-Woche in der französischen Hauptstadt vor. Kleiber war eben in Rom, und nach den großen deutschen Dirigenten besuchte nun auch das Amar-Quartett das neue Rußland, eben um dieselbe Zeit als der Russische Staatschor zum ersten Mal ins Ausland geht.

Die deutsche Opernsaison setzt nach ruhigeren Monaten nun umso stärker ein. Wieder beweist das Rheinland seine Aktivität. Der wirtschaftliche Konkurrenzkampf der rheinischen Industriestädte regt das künstlerische Leben mächtig an. In diesem Zentrum heutigen Lebens sucht man auf verschiedenen Wegen eine heutige künstlerische Gestalt. Essen eröffnete in diesem Winter seine Folkwangschulen, die, von der Einheit der Künste ausgehend, eine Erziehung nicht zum ästhetischen Kunstgenuß sondern zum aktiven Kunsterleben versuchen und dabei von der gemeinschaftsbildenden Macht der Musik ausgehen. Wie weit sich diese Absichten als fruchtbar erweisen, wird die Zukunft zeigen. Gerade das Industriegebiet, in dem aus äußeren Gründen neue Lebensformen viel deutlicher in Erscheinung treten als in anderen Teilen Deutschlands, in dem der Gedanke des Kollektivismus aus den Bedingtheiten des Daseins erwächst, kann eine geeignete Basis für die Entfaltung eines neuen Erziehungswillens sein.

Bezeichnend für die Aktivität rheinischen Theaterlebens, dass fast in allen Städten Intendantenwechsel stattgefunden haben. Man verpflichtet junge Kräfte. Man bringt neue Musik. Düsseldorf gibt „Cardillac" und veranstaltet dazu eine Rundfrage, aus der zu ersehen ist, daß man allmählich die grundlegende Bedeutung dieses Werkes für die deutsche Musik erkennt, daß die Fabel von seiner Undramatik im Schwinden begriffen ist. Essen stellt Honeggers „Antigone" als Uraufführung heraus, dann folgt wieder Düsseldorf mit den westdeutschen Premièren des „Oedipus Rex" und „Der Zar läßt sich photographieren" von Kurt Weill, den Leipzig im Februar zum ersten Mal geben wird. Auch in Köln plant man eine Neuorganisation der Oper: man will einen eigenen Opernintendanten anstellen. Der Dresdener Regisseur Ehrhardt und der Leipziger Brügmann werden genannt. Wir ziehen den Kreis ein wenig weiter. Da erscheint Wiesbaden, das unter Paul Bekker drei neue Kreneks aufführt. Da meldet sich auch schon Duisburg, das sich für 1929 die Opernwoche des allgemeinen deutschen Musikvereins gesichert hat. Man sieht erfreulicherweise beim A. D. M. V. ein, dass die üblichen Tonkünstlerfeste sich totgelaufen haben – beweist Schwerin 1928 das Gegenteil? –, man sucht Auswege. Die künstlerischen Zentren verschieben sich. München, einst Mittelpunkt deutschen Musiklebens, sinkt immer schneller ab, wenn auch Knappertsbusch jetzt Strawinskys „Sacre du printemps" in der Akademie riskiert, auch Dresden kündigt nur eine Mozart-Woche und die beinahe schon traditionelle Strausspremière an. Aber Berlin steigt auf, seit Klemperer erschien. Er bringt „Oedipus Rex" als deutsche Uraufführung in einer neuen, mehr auf die Szene zugeschnittenen Einrichtung.

Strawinsky scheint nun in der Renaissance der antiken Klassik das endgültige Ziel seines Schaffen gefunden zu haben. Man erfährt, daß er für die Bibliothek des Weißen Hauses in Washington ein neues Ballet „Apollon Musagete" geschrieben hat. Hindemith weitet inzwischen den Kreis seiner Instrumentalkonzerte auf Viola

d'amore und Orgel. Auch reifen Pläne zu einer komischen Oper. Weill arbeitet den sensationellen „Mahagonny" mit Brecht zusammen zu einem abendfüllenden Werk um, Honegger stellt neben „Antigone" – eine Rugby-Symphonie, wenn man Pariser Nachrichten glauben darf.

„Jonny" herrscht immer noch. Wien hatte damit an Sylvester einen donnernden Premièrenerfolg. Es gibt auch komische Zwischenfälle. In Kassel soll man Sabotageakte am technischen Apparat verübt haben, um den Verlauf der Vorstellung zu stören, in Augsburg protestieren die Völkischen gegen das Stück, weil sie keine anderen Sorgen haben. Und in Wien zetert Franz Schalk, der Direktor der Staatsoper, über die Seuche des Jazz, der „grauenvollen Rückfall in die Barbarei und vollkommenes Geschmacksdebakel bedeute", über die „heulenden Saxophone und die kannibalisch klappernden Schlaginstrumente" – unmittelbar vor der „Jonny"-Premiere an seinem eigenen Theater. So begegnen die offiziellen Hüter des Wiener Musiklebens der neuen Musik.

Mitten in die Aktualität der Tagesereignisse dringt die Kunde vom 90. Geburtstag Cosima Wagners. Für einen Augenblick wird die Bayreuther Welt uns gegenwärtig, als deren großartige Repräsentantin diese Frau unter uns lebt. Wir neigen uns vor ihr, wenn auch ihr Lebenswerk nicht mehr Inhalt unseres Daseins ist.

Heinrich Strobel (Berlin)

# NACHRICHTEN

## KLEINE BERICHTE

In der Berliner Staatsoper fand die deutsche Uraufführung von Verdis Oper „Louisa Miller" statt.

In Bologna wurde ein bisher unbekanntes Jugendwerk W. A. Mozarts aufgefunden. Der Titel des Werkes „Isaak" hatte sich nur in einigen alten Katalogen erhalten. Die jetzt aufgefundene Abschrift zeigt eine im üblichen Stil gehaltene Komposition, deren Echtheit inzwischen festgestellt wurde.

Ende Dezember fand in Brüssel die Uraufführung von Honeggers „Antigone" statt. Die Kritik bezeichnet die Aufführung als das bedeutendste Ereignis auf der französischen Opernbühne seit mehr als einem Vierteljahrhundert.

Wie Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg kürzlich in einem Vortrag mitteilte, beabsichtigt die Stadt Essen Dichter, Komponisten und Schauspieler zur Schaffung von Bühnenwerken aufzufordern, die alljährlich als Festspiel des Ruhrgebietes vorgeführt werden können.

## AUFFÜHRUNGEN

Das Stadttheater in Freiburg brachte Rudi Stephans hinterlassene Oper „Die ersten Menschen" zu außerordentlich geschlossener Erstaufführung.

Vor kurzem wurde in Frankfurt a. M. das Orgelkonzert op. 46 Nr. 2 von Paul Hindemith, welches dieser zur Einweihung der Frankfurter Rundfunk-Orgel geschrieben hat, uraufgeführt.

Im Staatstheater zu Wiesbaden wurde Frederick Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe" erstaufgeführt.

Rezniceks „Satuala" hatte im „Neuen Theater" in Leipzig einen großen Erfolg.

Im Dezember wurde in Coblenz der „98 Psalm" von Wüllner-Lendvai uraufgeführt.

## PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Dr. Hans Mersmann, bisher Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Berlin, wurde zum a. o. Professor dortselbst ernannt. Er wurde auch vor kurzem zum Mitglied des Staatlichen kunsthistorischen Instituts in Leningrad gewählt.

Die theologische Fakultät der Universität Leipzig hat den Kantor zu St. Thomä, Prof. Dr. phil. h. c. Karl Straube zum Doktor der Theologie ehrenhalber gewählt.

Prof. Dr. Arnold Schering, Halle, wurde der durch das Ableben des Prof. Dr. Abert an der Berliner Universität freigewordene Lehrstuhl der Musikwissenschaft angeboten.

Als Nachfolger des infolge Erreichung der Dienstaltersgrenze ausscheidenden Prof. Dr. Altmann wurde der bisherige Bibliotheksrat, Prof. Dr. Johannes Wolf zum Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek ernannt.

Einer letzten Mitteilung zufolge hat Furtwängler, der bei der New York Philharmonic Society ab 1928 für 3 Jahre verpflichtet ist, die Gesellschaft gebeten, den Vertrag für die Saison 1928/29 nicht in Kraft treten zu lassen.

VERSCHIEDENES

Tagesmeldungen zufolge hat die Direktion der Wiener Staatsoper fünf Miigliedern der Philharmoniker die nebenberufliche Tätigkeit als Jazz-Musiker untersagt, da eine solche mit der Würde des Hauses nicht in Einklang stehe.

Das „Internationale Musikamt" in Wien wird eine für alle Fragen der Musikpflege und Musikerziehung eingerichtete „Internationale Auskunftsstelle für Musik" ins Leben rufen. Diese wird – zugleich als statistische Zentrale – in allen musikalischen Angelegenheiten den Auskunftssuchenden, insbesondere auch den musikalisch Berufstätigen und ihren Verbänden, als Berater und Helfer zur Seite stehen.

Der „Allgemeine Deutsche Musikverein" wird mit der Stadt Duisburg zusammen sein übernächstes Tonkünsterfest im Jahre 1929 zu einer „Deutschen Opernfestwoche" gestalten. Geplant ist die Aufführung von sechs Opern, von denen drei zeitgenössische vom A.D.M.V. allein bestimmt, die drei übrigen aus Duisburger Spielplan ausgewählt werden. Aufführungen moderner Kammermusik sollen die Festwoche abrunden. Der A.D.M.V. fordert die Komponisten auf, vollendete oder der Vollendung nahe Opern bis spätestens 1. August 1928 einzureichen.

In der Musiksammlung der National-Bibliothek in Wien wird ein Archiv der eigenhändigen Niederschriften der Werke musikalischer Meister in originalgroßen, photographischen Nachbildungen eingerichtet werden. Das Kuratorium dieses Photogramm-Archivs ist dieser Tage mit einem Aufruf vor die Öffentlichkeit getreten, in dem alle Freunde der Tonkunst, insbesondere aber alle öffentlichen und privaten Sammlungen, gebeten werden, ihren Besitz an Handschriften oder ihre Kenntnisse um solchen Besitz dem Archiv zur Verfügung zu stellen.

Aus den von der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" herausgegebenen Mitteilungen „Der schaffende Musiker" ist zu entnehmen, daß vor kurzem der „Internationale Bund der Autorengesellschaften zur Verwertung musikalisch-mechanischer Rechte" (Abkürzung: IBA) gegründet wurde. Die GDT ist Gründungsmitglied der IBA und in ihrem Vorstand vertreten. Zum Sitz des Bundes ist Berlin bestimmt worden.

Diesem Heft liegen bei:

ein Prospekt über Frank-Reiner-Streichinstrumente und über das bewährte Frank-Reiner-Tonveredlungs-Verfahren,

eine Vorbestellkarte für die MELOSBÜCHEREI

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto.  Für Anzeigen und Verlagsmitteilungen verantwortl.: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: Scotson; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. (12 H.) 8.– Mk., viertelj. (3 H.) 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

## ZUM INHALT

Im Mittelpunkt dieses Heftes steht das Klavier. Es ist kein Zufall, daß der Streit der Meinungen um dieses Instrument gerade in unseren Tagen wieder mit besonderer Heftigkeit entbrannt ist. Seine Lage verdichtete sich zur „Krise". Eines Teils das natürliche Ausdruckssymbol des 19. Jahrhunderts und scheinbar am Ende seiner Entwicklung angelangt, wird das Klavier andererseits gerade zum hervorragenden Ausdrucksmittel der Gegenwart. Seine mechanische Tonerzeugung, seine natürliche Objektivität, seine unbegrenzte Expansionsfähigkeit im Klanglichen machen es zum Träger wichtigster Kräfte der zeitgenössischen Musik.

Von hier aus ist der Themenkreis gebunden, der über neue Möglichkeiten der Sprache und der Darstellung hinaus auch das Verhältnis zum Instrument selbst neu formuliert. Die Krise des Klaviers wird auch zu einer Krise der Klavierpädagogik, die auch zu den technischen Vervollkommnungen des Instruments Stellung nimmt.

In dem wissenschaftlichen Teil wird die Diskussion über Schrifttum und Kritik, die durch den programmatischen Aufsatz des ersten Heftes eingeleitet war, weiter geführt. Einige andere, ähnlich gerichtete Aufsätze werden folgen. Sie versuchen in ihrer Gesamtheit das Problem der Kritik und Analyse zeitgenössischer Musik zu klären, das sich angesichts mancher neuen Publikationen auf diesem Gebiet wohl ebenfalls als Krise definieren läßt.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Hans David (Berlin)

## KRISE UNSERER TASTENINSTRUMENTE

### 1.

Die Wandlung der künstlerischen Gesinnung, die in der Musik der letzten Jahre (man wird bald sagen dürfen: Jahrzehnte) sich auswirkte, hat, wie bereits kürzlich in dieser Zeitschrift betont worden ist [1]), auch unser Instrumentarium nicht unwesentlich verändert. Den größten Gewinn dürfen die Blasinstrumente buchen, denen endlich wieder die Aufgabe zuteil wird, wie im Gesamtorchester etwa Mozarts oder Haydns an exponiertester Stelle solistisch hervorzutreten oder gar wie im Bläserdivertimento, der Bläserserenade des 18. Jahrhunderts ohne Mitwirkung eines Streichers ein Stück uneingeschränkt zu tragen. Daß ferner das Schlagzeug, dessen Verwendung in der „Gebrauchsmusik" außerordentlich ausgedehnt und wesentlich verfeinert worden ist, in der sogenannten „hohen" oder „ernsten" Kunst die errungene technische und künstlerische Erweiterung auswerten wird, können wir hoffen und wohl vorhersagen. Die Streicher sodann haben sich neue Gebiete der Geläufigkeit, insbesondere auch der Intonation (ein viel zu wenig beachtetes Moment) erschließen müssen; den Instrumenten auch dieser Musiker läßt der neue Geist unbedenklich und ohne bedeutsamen Vorbehalt die Anerkennung zukommen, die ihnen frühere Generationen gezollt haben.

Demgegenüber erscheint seit einiger Zeit der Wert unserer Tasteninstrumente zunehmend als problematisch. Die Beliebtheit der Orgel hat, wie etwa das fast völlige Versiegen der Produktion seit Reger deutlich macht, weiterhin erschreckend abgenommen; gleichzeitig läßt sich bemerkenswertes Anwachsen einer Interesselosigkeit, ja Abneigung dem Klavier gegenüber aus mannigfachen Anzeichen erschließen. Es wird Zeit, daß diese Erscheinung einmal im Zusammenhang Betrachtung finde.

Daß das Ansehen der Orgel unverhältnismäßig gering genannt werden muß, erklärt sich, so scheint mir, nicht aus dem Wesen des Instruments, sondern aus der Art der allgemein verbreiteten Dispositionen. Die Wilhelminische Ära hat, wie an den Kirchen die Fülle der Details, so an dem vorzugsweise kirchlichen Instrument den Reichtum der Register und ihrer Zusammenstellungen immer wieder zu überbieten getrachtet. Infolgedessen besitzen wir allzuviele Orgeln, bei denen ein „rauschendes" forte nicht einmal das unentbehrliche Mindestmaß von Deutlichkeit erfüllt. Dieser Typus von Werken macht ein gesundes Verhältnis des Zuhörers zur Orgel nahezu unmöglich; der Instrumentenbau muß, so schnell eine Umstellung sich durchführen läßt, von den unkünstlerischen Kolossen, deren Anschaffung man doch den auf Klangmasse (unhöflicher ausgedrückt: musikalischen Lärm) eingestellten Besitzern von Kinopalästen überlassen möge, zu der ruhigen Klarheit, die sich aus den Dispositionen eines Praetorius, eines Bach ergibt, zurückkehren. Ich bin überzeugt, daß dann die Orgel mühelos wieder als

[1]) Man vergleiche den Aufsatz von Ernst Schoen: Jazz- und Kunstmusik, Melos 1927 Heft 12.

„Königin der Instrumente" Anerkennung finden wird: ihre Krise ist vorübergehend, durch einfache Beschränkung innerhalb einer jeden der in der nächsten Zeit zu schaffenden Anlagen zu beheben. [2])

2.

Weit bedenklicher noch stellt sich mir die gegenwärtige Lage des Klaviers dar; denn hier wird nicht der einfache Verzicht auf eine unnötige Kompliziertheit des Instruments bequeme Abhilfe schaffen können. –

Wenn Instrumentalisten oder Sänger, die eine wirklich vollkommene Intonation durchführen, von einem Klavier begleitet werden, so erscheinen vielfach Klänge des Tasteninstruments als verstimmt, einzelne Töne wohl geradezu als falsch (obwohl an anderen Stellen deutlich wird, daß diese Töne nicht etwa tatsächlich verstimmt sind). In solchem Falle prägt sich die Unvollkommenheit selbst unserer Flügel besonders merklich aus; wir schließen, daß die Einwände gegen das Klavier mit seiner Intonation zusammenhängen müssen. Man wird nun zunächst denken, die gleichschwebende Temperatur (die ja von Sängern und jenen Instrumentalisten, die nicht auf Instrumenten mit feststehenden Tonhöhen spielen, nicht angewendet wird) entfremde uns das Tasteninstrument. Indessen, eine gleichschwebend temperierte Harfe, gut durchgestimmte einfache Register einer temperierten Orgel werden niemals Bedenken erwecken. Die gleichschwebende Temperatur an sich also kann nicht etwa den Klang des ihr gehorchenden Instruments in Mißgunst bringen. Weiterhin auch die während der letzten Monate mehrfach gehörten Cembali (oder Ibachords) wirkten klanglich und ihrer Intonation keineswegs unbefriedigend: noch die Verbindung der gleichschwebenden Temperatur mit einem Klangkörper, dessen Töne durch von Tasten her angeschlagene Saiten erzeugt werden, zeigt nichts von dem empfindlichen Mangel des doch so wenig unterschiedenen Klaviers.

Der charakteristische Eindruck jeder Intonation ist naturgemäß in erster Linie abhängig von der tatsächlichen Tonhöhe des erzeugten Klangs. Physikalisch gemessen kann nun freilich jede einzelne Stufe unseres Tonsystems durch verhältnismäßig stark unterschiedene Tonhöhen dargestellt werden. Denn der melodische und harmonische Zusammenhang verlangt fast stets gewisse Abweichungen von dem errechenbaren Mittelwert der gemeinten Stufe; auch duldet unser Gehör (das glücklicherweise in dieser Beziehung nicht allzu empfindlich ist) Schwankungen des Tons nicht nur in dem Ausschnitt, der durch den Mittelwert einerseits, seine (durch die Umgebung bestimmte) günstigste Klanghöhe anderseits begrenzt wird, sondern darüber hinaus gewisse, gelegentlich nicht unwesentliche Abweichungen des intonierten Tons vom zu verlangenden. Nichtsdestoweniger empfindet man nicht selten Töne, bei denen der Abstand zwischen dem gespielten und dem als richtig wirkenden Klang durchaus gering bleibt, als falsch. So wird schon mancher Geiger bemerkt haben, daß es sozusagen eine „Intonation der

[2]) Wirtschaftliche Gesichtspunkte werden sicherlich die künstlerische Entwicklung günstig beeinflussen. Sie werden vielleicht auch allmählich dazu führen, daß anstatt der für jeden Ton jedes Registers eine eigene Pfeife benötigenden Instrumente vereinfachte, auf elektrischem Wege die Töne erzeugende treten, wie sie aus dem Tasteninstrument von Jörg Mager oder dem bisher noch tastaturlosen Apparat von Prof. Theremin wohl entstehen könnten.

Das angedeutete Problem bildete übrigens einen Brennpunkt der auf der Freiburger Orgelbauertagung 1926 abgehaltenen Diskussion; man findet Mitteilungen darüber im Bericht.

Bogenführung" gibt. Eine entsprechende Erscheinung läßt sich beim Gesang beobachten, indem mancher eigentlich ungenügend intonierte Ton als noch angenehm hingenommen wird, während ein objektiv besserer den Charakter des verstimmten trägt. Die Wirkung der Intonation eines Tones ist in jedem Fall nicht von der Tonhöhe allein abhängig, sondern nahezu ebensosehr von der Art der Tongebung.

Von hier aus klärt sich das eigenartige Problem unseres Klaviers. Gegen die Methode seiner Einstimmung, die an anderen Instrumenten ausreichende Ergebnisse erzielt, läßt sich ein Einwand nicht erheben. Da die Intonation dennoch nicht recht zu befriedigen vermag, muß die Klangerzeugung des Instruments verantwortlich gemacht werden. Der Klavierton wirkt nicht als rein, weil er nicht durchaus klar ist, weil er nicht genügend voll und rund heraustritt. Man wird den physikalischen Grund dieser Tatsache aus einer Schalluntersuchung unschwer erkennen können; für die Praxis ergibt sich die Forderung nach einer Änderung der Mechanik unseres Instruments.

3.

Daß die Intonation des Klaviers unsere Wünsche nicht so weit wie viele andere Instrumente zu erfüllen vermag, ist nur ein gröbstes Anzeichen eines zwar geringen, aber doch ausschlaggebenden Ungenügens des Klavierklangs als solchen, das auch im Augenblick der größten klavieristischen Leistungen stets unbewußt oder bewußt mitgefühlt wird.

Wenn etwa Gieseking spielt, empfinden wir die Klänge, die der Pianist dem Flügel entlockt, als über die Möglichkeiten und Charakteristika des Klaviers weit hinausgehend. Wir genießen nicht eine Verfeinerung des Instruments, eine Steigerung der in ihm beschlossenen Eigenschaften, sondern gleichsam die Übertragung eines anderen Tonkörpers (vielleicht einer Harfe) auf diese Mechanik, die sich ihrer Natur nach der im Spiel aufblühenden Seele fremd gegenüberzustellen scheint. Was uns geschenkt wird, nehmen wir als Verbiegung des spezifischen Klaviergeistes, Auflösung des Klavierklangs entgegen: wir fühlen einen Sieg über das Instrument, nicht einen Sieg durch die Idee des Instruments selbst. So mischt sich in unserem Eindruck mit der höchsten Bewunderung für den Künstler unwillkürlich eine Absage an das Instrument. [3])

Das Musizieren von Edwin Fischer ferner reißt uns mit fort, ohne daß uns sein Werkzeug lockt. Wir erkennen, wie der Künstler den Flügel völlig meistert, und doch bleibt uns das Instrument gleichgültig. Während der Geiger höchster Vollendung gerade die unbeschreibliche Schönheit der Violine lebendig macht, vergessen wir hier, welche Vermittlung uns eigentlich die Töne, das musikalische Geschehen zuleite. Vom Klang behält allein Stärkegrad und Fülle Geltung, nicht aber ein Eigenwert. So fühlen wir auch dabei ein: „trotz" dem Instrument.

---

[3]) Man wird einwenden wollen, daß, falls mit einem Instrument bestimmte Wirkungen erzielt werden, diese doch dem Klangkörper als wenigstens potenzieller Wert gutgeschrieben werden müßten. Indessen kann man meiner Meinung nach, kaum leugnen, daß die oft recht albernen Scherze, mit denen viele Saxophonisten ihr Spiel zu würzen pflegen, dem eigentlichen Charakter dieses zwar unheimlich beweglichen, aber im Grunde seelenvollen, weichen, zugleich ernsten und kräftigen Instrument durchaus nicht entsprechen. Auch können die (oft famosen) Witze eines Boulanger doch nicht als dem Wesen der Geige entsprungen bezeichnet werden. In ähnlicher Weise, scheint mir, darf man bei ernster Musik von Leistungen sprechen, die die Idee eines Instruments erfüllen und anderen, die zwar die Mechanik des Klangkörpers auswerten, jedoch eine diesem selbst, tiefer gesehen, nicht eigentlich gemäße Absicht verwirklichen.

Auf ähnliche Weise wird immer wieder offenbar, wie sehr auch den besten Spieler die Eigenart, ja der „Eigensinn“ des Instruments eigentlich behindert. Indem der Klang auch unserer schönsten Flügel etwas unpräzis, unruhig, ungesättigt wirkt, verliert das solistische oder konzertierende Klavierspiel einen der tiefsten Reize der Instrumentalmusik, ja der Musik überhaupt.

4.

Wir stehen am Ende eines nahezu 150 Jahre langen Entwicklungszuges des Klavierbaues. Es soll, es kann keinenfalls geleugnet werden, daß seit den ersten Hammerklavieren bewundernswert großartige Fortschritte verwirklicht worden sind. Das Instrument scheint nunmehr auf einer schwerlich noch überbietbaren Höhe angelangt. Nachdem aber eine weitere Steigerung seines Vermögens kaum mehr vorgestellt werden kann, erkennen wir deutlicher, als dies früher möglich war, die Grenzen der Gattung; je stärker die Erkenntnis durchdringt, daß das stolzeste Ergebnis, das unter den festgehaltenen Bedingungen erzielbar war, bereits vorliegt, umso mehr wird naturgemäß die erwähnte Abwendung des musikalischen Interesses vom Klavier als Soloinstrument anwachsen.

Eines Tonkörpers, der die harmonische, melodische, figurative Beweglichkeit unseres Klaviers besitzt, bedürfen wir ohne Frage; nicht allein, weil wir die vorhandene herrliche Literatur nicht verlieren wollen, sondern ebenso weil wir die von einem einzelnen Spieler durchführbare Reproduktion von Partituren nicht entbehren können. Daß das Klavier noch einmal verschwinden möchte, erscheint demnach als nahezu ausgeschlossen. Wenn aber derart ein Verzicht auf das „unschöne, doch nützliche“ Instrument nicht ernsthaft erwogen werden darf, wie sollen wir uns helfen?

Man könnte Rückkehr zum Cembalo vorschlagen, das ja eine ganz eigene gerade tonliche Schönheit besitzt. Tatsächlich macht sich eine zunehmende Liebe zu diesem Klangkörper bemerkbar. Aber seine Wirksamkeit wird durch die Grenzen des Instruments in doppeltem Sinn wesentlich beschränkt. Einerseits nämlich ist die Tragfähigkeit des Cembaloklangs gering, sodaß das Instrument nur in ganz kleinen Sälen ohne Schaden Verwendung finden kann. Andererseits aber fehlen dem Cembalo, indem es nur forte, piano und Oktavkopplungen kennt, die kontinuierlichen dynamischen Übergänge, die für die Musik seit etwa 1770 erstes Lebensprinzip bedeuten. Die Entwicklung, die vom Cembalo zum Pianoforte (Hammerklavier) führte, war Ausdruck einer tiefen Wandlung des musikalischen Geistes; unsere Praxis kann nicht mehr zu jenem Instrument des 17. und 18. Jahrhunderts zurückkehren, weil seit seiner Herrschaft das musikalische Interesse grundlegende und nicht mehr aufhebbare Veränderungen erfahren hat, Veränderungen, die tief verankert sind in der sozialen und technischen Umgestaltung des gesamten kulterellen Lebens.

Und doch ist der Kampf gegen die Mängel des gegenwärtig üblichen Typs von Klavierinstrumenten nicht aussichtslos. Zunächst müßte die klangverschleiernde Kreuzsaitigkeit aufgegeben werden, damit wir wenigstens jene bis in die tiefsten Lagen reichende (wenngleich nicht völlig ausreichende) Klarheit des Klangs, mit der die Frühromantiker rechnen durften, wiedergewinnen. Außerdem müßte insbesondere die Anschlagsmechanik durchgeprüft und verändert werden. Man hat freilich die Hammermechanik bereits so sehr vervollkommnet, daß die Maschinerie eines Klaviers zu den

großen Wunderwerken unserer Technik gehört. Dennoch aber blieb mindestens eine wesentlich veränderliche Stelle: die Anschlagfläche des Hammers. Man sollte also Versuche machen, durch welches Material sich der Filz ersetzen lasse und ob nicht eine völlig spitze Form des Kopfes einen reineren und klareren Ton ergebe. Ich könnte mir denken, daß die Verwendung etwa von Hartgummi oder vielleicht auch von Metallplättchen wesentliche Vorteile böte; die Aufgabe müßte sein, durch Umstellung der Mechanik das zunächst entfallende pianissimo wiederzugewinnen und zu starkes fortissimo zu verhindern. Indessen, was über die einfache Anregung, die Aussprache des Wunsches hinausgeht, bleibt Aufgabe des Technikers, dem nicht laienhaft vorgegriffen werden soll.[4])

5.

Man sagt mit Recht, jede Phase des Instrumentenbaues korrespondiere mit einer solchen des Stils, wie eben das erwähnte Heranwachsen des dynamischen Hammerklaviers dem Entstehen eines dynamisch orientierten Stils entsprach. So mag man fragen, wie denn die geforderte Umgestaltung des Klavierklangs sich mit der modernen Produktion vertrage. Die Antwort zu geben, fällt nicht schwer; denn wir besitzen bereits die unzweideutigen Anzeichen eines Stils, der ein über unser Klavier hinausgehendes Instrument oder wenigstens ein von unserem Klavier nicht unwesentlich verschiedenes eigentlich voraussetzt. Ich denke an den Klavierstil Strawinskys, insbesondere an Klavierkonzert und Klaviersonate des Meisters. Hier sind Werke, die, abhold der Klangverschmelzung gebrochener Akkorde und der Verdichtung durch Parallelen sowie rein harmonische Verstärkungen, vom Klavier straffste Rhythmik und klarste lineare (oder, an manchen Stellen, ornamentale) Führung verlangen. Beides bietet unser Tasteninstrument noch nicht wieder mit der köstlichen Exaktheit und Klarheit des Cembalo, dessen Geist diese Kompositionen wohl beeinflußt haben mag.

Strawinsky selbst spielt seine Werke mit einem trockenen, spitzigen Anschlag, der alles klangliche Interesse auszutilgen bestrebt scheint. So gewinnt das Klavier eine Genauigkeit der Interpretation, die ihm bisher unzugänglich geblieben war; zugleich aber vermissen wir infolge eben der scheuen Zurückhaltung von Pathos und Sentiment, der wir jene Präzision der Darbietung verdanken, die tiefere Eindringlichkeit der uns vorgelegten musikalischen Gebilde. Andererseits, wenn auf einem Klavier der Versuch gemacht wird, die großen freien Bögen der Werke fühlbar zu machen, stellt sich an manchen Stellen doch wieder unausweichlich jenes unlineare „Klaviermäßige" der Romantiker ein, das für unser Instrument bedeutsamste Mittel zur Zusammenfassung weiterer Strecken (in Edwin Fischers überaus großartiger Interpretation der Klaviersonate insbesondere während des ersten Satzes). Zugleich also mit der notwendigen Schärfe der musikalischen Führung auch die geradezu monumentale Größe, welche in

[4]) Dem gemeinten Instrument am ehesten zu vergleichen wäre der freilich klangarme, aber präzis und klar ansprechende (am Ende des 18. Jahrhunderts in nur wenigen Exemplaren gebaute) Tangentenflügel, bei welchem die Saite durch auf den hinteren Tastenenden stehende Docken aus Holz (auch solche mit Metallköpfen kommen vor) angeschlagen werden. Vgl. C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente, S. 376. Außer der Bekanntschaft mit diesem Instrument verdanke ich auch den Hinweis auf die verunklarende Auswirkung (und Absicht) der kreuzsaitigen Bespannung der persönlichen Liebenswürdigkeit von Herrn Prof. Sachs, dem ich hiermit nochmals danken möchte. Man vergleiche übrigens C. Sachs, Das Klavier (Handbücher des Instrumentenmuseums der Staatl. Hochschule für Musik, Bd. 1, Berlin 1923,) S. 48.

den Werken, wenn wir sie unabhängig vom Instrument betrachten, sich zeigt, hervortreten zu lassen, verhindert unser Flügel. Allein das Instrument, dessen Idee mir vorschwebt, vermag meiner Überzeugung nach die durch den modernen Klavierstil geforderte Vereinigung zu leisten. Und darum würde man, wenn es gelänge, das Klavier zu der erwünschten reineren Gestalt zu vervollkommnen, späterhin gerade aus den erwähnten Werken und ihren Nachfolgern, deren einige sich bereits eingestellt haben, entnehmen können, daß zu unserer Zeit die Umformung des Klavierinstruments eine in der allgemeinen musikgeschichtlichen, ja kulturhistorischen Lage begründete Notwendigkeit war, daß auch hier eine tiefe Beziehung bestand zwischen der Entwicklung des Instrumentenbaus und derjenigen des musikalischen Stilwillens.

Franz Osborn (Berlin)

## DIE STILISTISCHEN PROBLEME DER MODERNEN KLAVIERMUSIK

Es ist im Jahre 1910, Überall herrscht im Konzertsaal der Virtuose großen Stils, Liszts Meisterschüler erringen Triumphe mit ihrer virtuosisch-glänzenden, geistreichen Auslegung eines reichen Erbes. Allerdings, eines fehlt ihnen von Liszts Universalität: keiner von ihnen allen, mit Ausnahme d'Alberts, fördert und spielt zeitgenössische moderne Musik. Freilich, wo gibt es wirklich bedeutende Klaviermusik? Seit Brahms' Tod wenig; Reger wird von seinen Anhängern auf den Schild gehoben, und Debussys verästelte Klavierästhetik wie auch (weniger) Skriabins leidenschaftliche Sonatendichtungen spielt man hier und da, doch im großen Ganzen ist die Ausbeute in dieser Zeit gering. Es wird für übergroßes Orchester geschrieben, im Stil des prunkhaft-barbarischen Kaiser-Wilhelm-Zeitalters. Die Abgesonderten, Vorahnenden stehen abseits. Unter ihnen Arnold Schönberg, der bereits den pompösen Mantel des Wagner-Orchesters abgeworfen hat und in Streichquartetten und Kammersymphonie den Weg zur Verinnerlichung und damit zu seiner eigenen Musik-Vorstellung sucht.

Da erscheinen seine Klavierstücke op. 11! Sie rufen, durch ihre beispiellose Absage an alles Virtuosische, ungeheure Überraschung, bei den meisten Befremden hervor. Selbst Busoni, gefesselt von dieser Sprache einer echten Musik, sucht dem pianistischen Spieltrieb zu retten, was zu retten ist, indem er das zweite Stück von op. 11 in eigener Bearbeitung herausgibt. Er verlängert, wiederholt Phrasen in verschiedenen Registern, ornamentiert, kurz er verändert den Klaviersatz, um ein – scheinbar – klingenderes, dem Instrument angemesseneres Stück daraus zu machen. Diese Musik aber verträgt keine Schnörkel, keinen äußeren Glanz. Und hier liegt das Problem dieser ganzen Richtung. Man kann als Instrumentalist an diese Tonsprache nicht mit den Voraussetzungen der bisher bekannten Techniken herangehen, so feindlich jeder Konzession an das Klavier, so in sich vertieft ist diese Musik; und tatsächlich kann man sie nur durch Hineinbohren, durch Erfassen bis zum letzten Nerv zum Klingen bringen. Da sind verhaltene Akzentierungen, thematische Farben, vibrierende Affekte, die sich schließlich ihre eigenen technischen und phraseologischen Gesetze bilden. Es geht nicht mehr um blendende Oktaven, verträumte Salon-Triller. Die Unhandlichkeit des Klaviersatzes

kommt hier aus einer notwendigen Logik heraus. In Schönbergs Melos, aufs Klavier projiziert, wo alles auf Ausdruck, auf absolute Idee gestellt ist, muß sich eine Spieltechnik ohne Nebenzweck ergeben, eine Reproduktion, die sich einer Art Sprengung des Manuell-Möglichen bewußt ist. Schließlich ist eine tonliche Gebundenheit und letzter Sinn für klangliche Abstufungen dem notwendig, der sich in seine intensive, oft sprunghaft-plastische Linienführung natürlich einleben will. Auch Schönbergs letzte Klavierwerke, in denen sich ein klarerer Formwille als in den expressionistischen früheren ausspricht, verlangen diese instrumentale Behandlung, die einen persönlichen, bei höchster Exaktheit überschwänglichen Spieler, fern allem Primadonnentum, erfordern. Dann freilich entsteht eine Ausdrucks-Kunst, die, in allen ihren Voraussetzungen vom Spieler erfüllt, tief überzeugend wirkt.

Es dauert lange, bis das Verständnis für Schönbergs Musik bei Künstlern und Publikum an Boden gewinnt. Es fehlen noch geeignete Interpreten, Vermittler, um sie der Öffentlichkeit nahezubringen. Die Virtuosen alten Schlages können sich nicht zum Umlernen zwingen, doch entwickelt sich allmählich eine Jugend, die dem Stil Schönbergs und seines Kreises (u. a. Wellesz, Eisler, Webern) instinktiv verbunden ist. Eduard Erdmann wird noch 1919 wegen seiner Fähigkeit bewundert, sich in diese Musik vertiefen zu können, und schließlich werden wir Reproduzierende alle bis heute jedes Mal beim Spielen moderner Werke mehr oder weniger angestaunt. Es zeigt sich also, wie stets, daß eine neue Kunst sich auch ihre eigene Interpreten-Generation schafft. Freilich, überzeugende Vorträge Schönbergscher Werke sind auch jetzt noch nicht zahlreich. Nur wenige Musiker können so ganz den Schmeicheleien ihres Instrumentes entsagen und sich – des Undanks des großen Publikums gewiß – einmal vollständig dem Dienste der Vermittlung widmen.

Unbeschwerter steht der Pianist anderen Richtungen moderner Klaviermusik gegenüber. Sie haben alle einen Berührungspunkt gemeinsam: Sinn und Freude am Spieltrieb, Verständnis für das Instrument an sich. Ich möchte hier zunächst an eine Kunst denken, die in Hindemith und Toch ihre markantesten Vertreter findet. Da sie jünger als Schönberg sind, haben sie nicht erst einen so großen Läuterungsprozess durchzumachen, der ja gerade in dessen Entwicklung eine wichtige Rolle spielt. Vor allem die Erscheinung einer so gesund-musikantischen Natur wie die Hindemith's wird erst möglich in einer Zeit, in der die menschliche und künstlerische Reaktion gegen die Übernüancierung, gegen unnatürliche Schwelgerei bereits angebrochen ist.

Vorbei sind die Jahre, in denen kommunistische Politiker romantisch in Kaffeehäusern debattieren; die Bewegung marschiert bereits. Wir sind in einer Zeit, in der – wichtiger für die Idee – proletarische Verbände stark solidarische Arbeit leisten; wo es neben geistiger Beschäftigung (Vorlesungen, Clubs, Theater etc.) Sportverbände, Arbeitergymnastik-Kurse, Internationale Arbeiterhilfe usw. gibt; wo man sich auf die natürlichen Funktionen und Bedürfnisse des arbeitenden Menschen besinnt. Und gerade hier setzt die Parallelbewegung, wie in allen Künsten, so in der Musik ein. Wie so oft, stellt Deutschland auch jetzt eine Reihe führender revolutionärer Schaffender.

Bleiben wir bei Hindemith. Was ihn so schnell berühmt gemacht hat, ist nicht nur seine große Begabung, sondern auch gerade die tiefe Verwurzelung dieses genialen Musikers in unserer Zeit. Der eigenbrödlerische Schönberg, dessen Anfänge ja in eine

ganz andere Epoche fallen, stößt noch jetzt mit seiner Musik auf Widerspruch; Hindemith dagegen als wahrhaft heutiger Mensch ist bereits fast populär geworden. Wenn ich also vorhin sagte, daß die Vorbedingungen, diese Musik zu spielen, leichter sind als bei Schönbergs Kunstethos, so meine ich damit, daß alle diese Momente, die dort so unerläßlich für eine authentische Wiedergabe sind – dieses Nachempfinden einer fast unfaßlichen Lyrik, dieses Aufspüren von Dingen, die zwischen den Zeilen stehen – hier fortfallen. Wir haben es bei Hindemith und den ihm verwandten Musikern mit einer realen Kunst zu tun. Diese Musik, und folglich auch ihre Wiedergabe, entfernt sich vom Intellektuellen; sie ist nicht mehr um jeden Preis persönliche, absolute Ausdrucksform, sondern bedeutet die Sprache eines schöpferischen, gestaltenden Musikanten, ohne beabsichtigte Hintergründigkeit. Es wird die Unnatürlichkeit des gewollt Individualistischen verdrängt von einem echt künstlerischen Spieltrieb, der in der Kunst den Wert des Handwerklich-Zweckmäßigen erkennt. Es ergibt sich daraus, daß für alle Instrumente geschrieben, infolgedessen keine Gattung bis zur pädagogischen Musik benachteiligt wird. So entsteht nicht allzuviel, aber Bezeichnendes für das Klavier. Bei diesen Werken ist die Forderung der absoluten Genauigkeit des Instrumentalisten von höchster Wichtigkeit. Dynamische Freiheiten, Übertreibungen sind verpönt. So wie es dasteht, ist es gut. Bei einer Kunst, die der ästhetischen Schönheit des technischen Zeitalters ihren Tribut zollt, wird der Pianist ein Ersatzmittel für die Maschine, ein persönlich bedeutungsloser, nur dem Grad der Vollendung nach interessierender Vermittler. Die Virtuosengenerationen waren die Götter, wir werden wieder, am Anfang der freidenkenden Zeit, die Priester der Musik, wie es bis zum 18. Jahrhundert gewesen ist.

Hindemith ist ein viel zu vitaler, aus frischem Erdboden kommender Mensch, um schematisch zu werden oder in irgend ein Dogma zu verfallen. Seine und ähnlich starke Musik wird stets mit einer intuitiven Frische wirken. Wie bei allen talentierten Menschen, die aus den einfachen Volksschichten kommen, wirkt auch bei ihm eine große, unverbrauchte Kraft. Ich möchte nicht mißverstanden werden, wenn ich vorhin von der maschinellen Wiedergabe seiner Werke sprach. Maschinell heißt hier soviel wie höchst genau sein, die Beschneidung der Freiheit des Interpreten nicht als Zwang, sondern als Natürlichkeit empfinden. Man muß seinen Horizont frei machen von Egozentrik, sich in die fesselnde Formung dieser unindividualistischen Musik hineinleben. Dann wird auch hier die Reproduktion ihr notwendiges Fluidum ausstrahlen.

Ich habe so viele heutige Pianisten gehört, die, mit ausgezeichneter Technik, eine kühle Langweile mit dem berühmten Argument der „neuen Sachlichkeit“ verteidigten. Das gehört auch zu den zahlreichen Irrtümern, die dies Schlagwort angerichtet hat. Braucht man denn nicht zum Nachempfinden, zum Intensivieren dieser neuen Kunst mindestens ebensoviel Begeisterung wie bei einer Chopinschen Ballade? Aber was sage ich: die von so vielen geforderte Notengenauigkeit steigert ja nicht immer die Konzentration der Wiedergabe, sondern verwässert oft auch den Inhalt der klassischen Musik! Noch selten ist in der Geschichte der reproduzierenden Musiker so sauber und zugleich so oberflächlich gespielt worden wie heute. Aber es ist schwer, die Synthese: Geist des Werkes – Geist der Technik zu finden.

Interessant ist zu sehen, wie sich instinktiver, freier Konstruktionswille immer lebendig gestaltet, ein bewußter, zivilisierter dagegen auf ein totes Gleis führen muß.

Strawinsky, der sich in Paris von der grandiosen Ursprünglichkeit seiner Balletmusiken immer mehr entfernte, kommt, auf anderem Weg als die deutsche Schule, zum Klavier, das ihn zunächst als rhythmisch-präzises Schlaginstrument reizt. Beeinflußt von der französischen Parole, die Form über alles zu stellen, die nur in einem so kunstkonservativen Lande wie Frankreich stets Nahrung finden kann, nähert er sich mehr und mehr (in Klavierkonzert, Sonate, Serenade) einer krampfhaften, statischen Klaviermusik, die schließlich bei wiederholten Versuchen der Neubildung klassischer Formen in Starrheit endet. Ich habe wohl noch niemals authentische Wiedergaben dieser Strawinskyschen Werke gehört, ohne daß sich nicht jede Spannung in Eintönigkeit auflöste.

Anders Prokofieff. Auch er kommt, wie Strawinsky, von der Unerschöpflichkeit russischer Volksmusik. Zunächst scheint es zwar, als ob diese Verbundenheit nicht so tief ist. Aber das Gegenteil zeigt sich. Während Strawinsky immer westlicher, künstlicher wird, sehen wir in Prokofieffs Klavierwerken eine starke, für ihn charakteristische Anhänglichkeit an slawische Farben. Wie viele russische Komponisten ist er selbst glänzender Pianist und erfahrener Kenner seines Instruments. Eine Fülle geistreicher Klavierkompositionen, die durch eine virtuosische Beherrschung aller Formen hervorragen, fordert vom Spieler feinste koloristische und rhythmische Nachzeichnung, ohne ihn vor große geistige Probleme zu stellen.

Ich möchte nun nur noch einen Komponisten nennen, an dessen Werken ein moderner Pianist nicht vorbeigehen kann: Bela Bartók. In seinen von Schönberg beeinflußten Klavierkompositionen, die mit allem Traditionellen brechen wollen, mischt sich nachdenkliche, spekulative Musik mit einer tiefen Sehnsucht zum Volkstümlichen. Der Interpret hat hier die Aufgabe, diese starke, herbe, von einem großartigen Rhythmus befeuerte Musik aus dem Instrument herauszumeißeln. Er muß an den oft widerspenstigen Klaviersatz vor allem mit Bewußtheit der Dynamik und Plastik herangehen.

Die Namen, die hier aufgezählt wurden, scheinen mir als Hauptvertreter der wichtigsten Richtungen der heutigen Klaviermusik in Betracht zu kommen. Allerdings ist das Gebiet so groß, sind die Formen so mannigfach und die Forderungen an den Pianisten in allen Ländern so verschieden, daß man einen erschöpfenden Überblick über alle stilistischen Probleme der modernen Klaviermusik in Kürze nicht geben kann. Jedenfalls erleben wir überall eine Umwertung der bisherigen Klavierstile. Nur die beiden bedeutendsten Gegensätze können wir klar erkennen. Es ist auf der einen Seite der Kreis um Schönberg, der in schöpferischer Eingesponnenheit lebt, auf letzten Ausdruck bedacht. Er schafft eine ungeheuer differenzierte Kunst, die bei einer noch so wortgetreuen Wiedergabe Platz für subjektive Interpretation läßt. Es ensteht eine problematische, vergeistigte Romantik, die jedes Zugeständnis an das Virtuosische verweigert. Auf der Gegenseite sehen wir eine realistische, alles Symbolische verbannende Musik. Wir erkennen klar einen formalistischen Spieltrieb, doch ohne bestimmbare Virtuosität, einen Spieltrieb, der bei Strawinsky bis zur Mechanisierung seiner selbst führt. Hindemith dagegen, der oft – wie Strawinsky – das Klavier als Schlaginstrument mit Martellato-Anschlag behandelt, setzt lebendig die Entwickelung einer konstruktiv-ästhetischen Wirklichkeitskunst fort, die vielleicht einmal den Weg zur Befreiung von der Dekadenz weist.

Eduard Beninger (Wien)

# PIANISTISCHE PROBLEME, IM ANSCHLUSS AN DIE KLAVIERWERKE VON ERNST TOCH

Obwohl heute viel über den Stand und über die Aussichten der Pianistik geschrieben wird, bietet dieses Thema doch die mannigfachsten Schwierigkeiten, da fast in allen wichtigen Fragen die nötigen Vorarbeiten fehlen. Vor kurzem habe ich in dem von mir herausgegebenen „Klavierbuch", U. E. (in der Folge abgekürzt als Kl.-B.) versucht, die verschiedensten Anschauungen zu Wort kommen zu lassen. Wenn ich dies heute selbst versuche und jene Meinungen wiedergebe, die ich bei diesem Anlaß vielen Fachleuten gegenüber geäußert habe, so ist es mir dennoch völlig klar, daß ich über das Anschneiden gewisser Probleme nicht hinauskomme. Um dabei den Charakter einer Improvisation halbwegs zu vermeiden, berufe ich mich auf einige Beispiele aus der zeitgenössischen Klavierliteratur, zum größten Teil auf die Klavierwerke von Ernst Toch.

Daß unser Hammerinstrument neutralen Klangcharakter besitzt, darüber dürfte heute schwerlich mehr eine ernsthafte Diskussion möglich sein. Ein Widerspruch scheint sich nur in soweit zu ergeben, als gerade das neutralste Instrument das Lieblingsinstrument der Romantiker wurde. Gewiß ist, daß das spätromantische Virtuosentum dem Klavier „orchestrale" Klänge zumutete. Daß dies bis zu einem gewissen Grade ohne Zweifel gelang, lag in den engen tonalen Verhältnissen begründet und darin, daß die Pedalisation tatsätzlich eine Wirkung besitzt, wo sie im Wesen nur Stufenfortschreitungen des Basses vermittelt (um mich eines Ausdruckes von Steuermann Kl.-B. zu bedienen). Dies und etwa noch die Möglichkeit zur Entfaltung einer Spielfreudigkeit, ferner der Verzicht auf schnellen Wechsel der Tonarten und auf Anhäufung von Dissonanzen bildet ja heute noch die vermeintlichen Bedingungen eines „klingenden" Klaviersatzes. Aus diesem Grunde halten viele das Klavier für gebunden an den tonalen Wohlklang (Emil Frey Kl.-B.), da sein Klangwesen der Mißachtung der tonalen Kadenz wiederspricht (E. W. Korngold Kl.-B.). Mit klarem Blick erkannte das Virtuosentum der 19. Jh., daß sich der homophon-melodische Klaviersatz (die Basis bildet Christian Bach) orchestral ausnützen läßt. Die Impressionisten unter den Romantikern kamen sogar auf die Idee, auf dem Klavier zu instrumentieren. Bei dieser Gelegenheit sei auf einen Irrtum hingewiesen, der sich oft bei dieser Gedankenfolge einstellt. Nämlich zu glauben, die orchestralen Klänge kämen durchaus sekundär zum Klavier. Schon Beethoven bildet ein glänzendes Gegenbeispiel. In seinen Klaviersonaten sind nämlich die orchestralen Klänge tatsächlich früher vorhanden als in seiner Orchestermusik. Das darf natürlich nicht verleiten, die Dinge auf den Kopf zu stellen. Leider fehlen in dieser Beziehung einschlägige Arbeiten. Jedenfalls hat aber die Spätromantik vergeblich versucht, dem Klavier Klangwirkungen aufzuzwängen, die von anderen Instrumenten und Instrumentalgruppen hergeholt wurden. Wohl hat der Impressionismus noch eine zeitlang die Dekadenz verschleiern können. Debussy verwendete dünnfädige Strukturen, die durch außerformale Fantasieelemente, durch klangcharakteristische, akkordische Farbentupfen pikant und delikat abgelöst werden. Vor allem aber ist es Skrjabin gelungen, das Mittel der Klangfarbe dem Klavier anzunähern. Aber darüber hinaus gibt es kein

Weiter, die begonnene Entwicklung bricht ab, besitzt keine Berechtigung mehr. Heute verzichtet das Klavier auf das Medinm der wirkenden Klangfarbe. Damit ergibt sich für den Komponisten, der fürs Klavier schreibt, die Folgerung, sein Hauptgewicht auf das Formale und auf den Rhythmus zu legen.

Besonders betont werden muß, daß der „Wohlklang" nur bei einfacher Harmonik Farbenreizen zugänglich ist, daß die Absage des Klaviers an die Klangfarbe Hand in Hand mit der erweiterten Harmonik geht. Die primitive Harmonik der Wiener Klassiker, deren Musik auf der einfachsten Kadenz beruht, hat klanglich bei Beethoven die höchste und reinste Wirksamkeit gewonnen (K. Hasse im Beethoven-Jahrbuch III.). Ein wichtiger Faktor scheint mir nun die stilistische Einstellung des Pianisten zum jeweiligen Klangcharakter des zu interpretierenden Werkes zu sein. Gewöhnlich erlebt man ja heute in den Konzertsälen, daß die gesamte Literatur von Bach bis Reger einem einzigen Klangideal angeglichen wird, das infolge unserer Erziehung das der Spätromantik ist. Die klangliche Stilistik bei Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Reger und den Impressionisten dürfte keine Abänderung mehr erfahen. Aber schon bei Schubert ist nur einigen Eingeweihten die Distanz zum Werke sichtbar. Völlig unklar, ich möchte sagen strittig, ist aber die Einstellung zu den typischen Beethoven-Sonaten. Die Weltvirtuosen von heute sind die königlichen Beherscher des spätromantischen Klavierklangideals, die sich bestenfalls noch für die impressionistiche Klaviermusik einsetzen können; dem Problem der Interpretationsmöglichkeiten von Beethovens Klaviersonaten sind sie aber nicht gewachsen. Daß nun diese Virtuosen dem neuen Satz erfolglos gegenüber stehen, dessen Tendenzen in der erhöhten Stimmdifferenzierung bei völlig erweiterter, rücksichtsloser Harmonik beruht, das gibt andererseits die Gewißheit, daß kein anderes Instrument von der zeitgenössischen Musikrichtung größere Entwicklungsmöglichkeiten zu erhoffen hat.

Eine wichtige Frage besteht darin, wie sich die neuen Musiktendenzen mit den Nachteilen, die ihnen unser Instrument von Natur aus entgegensetzt, abfinden können. Denn der Klaviersatz muß darauf Rücksicht nehmen, daß das Klavier dem Anspruch erhöhter Stimmdifferenzierung nicht in dem Maße genügt wie das Ensemble der Kammermusik, daß sich die Kontrolle der schwierigen polyphonen Unterscheidungsmöglichkeit gerade wegen der Neutralität des Klanges oft kaum einstellt. Aus diesem Grunde muß auch dem Klavier die Eignung als Projektionsapparat moderner Partituren abgesprochen werden (Toch Kl.-B.); die reale Klangfarbe und reale Linienführung widersprechen dem neutralen Instrument.

Über die Perkussionsgefahr, die dem Klavier heute von Strawinsky aus droht, will ich mich nicht länger auseinandersetzen, da ich in diesbezüglichen Arbeiten Czernyeffekte auf veränderter harmonischer Grundlage erblicke. Andere Komponisten stellen die Mittel der Perkussion in den Dienst impressionistischer Klangwirkungen, z. B. Bartók.

Völlig ahnungslos stehen die heutigen Komponisten dem Problem der Klaviersatztechnik gegenüber. Diese geht auf zwei Prinzipien zurück. 1.) Die Art der Verdoppelung einer Stimme; die jeweilige Verteilung einer Struktur auf beide Hände; die mannigfachen, vielfältigen Akkordzerlegungen und -umschreibungen. Diese Ausgestaltung einer homophonen Struktur brachte Liszt zur höchsten Blüte, indem er die überwuchernde Virtuosenliteratur (Herz etc.) vereinfachte, gesetzmäßiger machte. Was innerhalb dieser

formelhaften Spielfreudigkeit noch zu leisten war, hat Busoni vollendet. 2.) Die Bereicherung der Stimmen, die nicht nur vom Standpunkt kontrapunktischer Polyphonie aus erfolgen kann. Zum ersten Mal finden wir dies bei Chopin bewußt erreicht. Nach ihm hat eigentlich nur Godowsky die Möglichkeiten bereichert. Was den Liszttypus betrifft, so hat es sich gezeigt, daß er nur innerhalb einfacher tonaler Verhältnisse anwendbar ist und den großen Nachteil besitzt, daß er bei steigender Ausgestaltung eine primitivere musikalische Struktur zur Folge hat. Es wird sich also darum handeln, die technischen Griffe dieses zum Aussterben verurteilten Satzes richtig zu verwerten. Der Chopinstil hatte den Nachteil, daß er von den Impressionisten aufgegriffen wurde und so durch Überlastung rein klanglicher Füllstimmen unsauber wurde. Der Begriff pianistischer Schreibweise ging so verloren, das Klavier wurde ein bequem-gedankenloses Projektionsinstrument für jede musikalische Vorlage, greifbar für zehn Finger. Der Großteil der heutigen Klavierkompositionen ist nach dieser Rücksichtslosigkeit abgefaßt; falls sie einige Errungenschaften der Schule Liszt-Busoni anwenden, erheben sie bereits den Anspruch auf einen „klingenden" Klaviersatz.

Es ergeben sich also vor allem folgende Forderungen an eine entwicklungsfähige Klavierliteratur: Die erweiterte Harmonik bedingt eine Absage an die romantisierende und üppig-impressionistische Klangfarbe; die richtige Ausnützung des neutralen Klangcharakters; die Zuwendung zu formalen und rhythmischen Neuerungen; die Aufrechterhaltung einer akustisch kontrollierbaren Stimmführung; die Vermeidung der schwulstigen-einfädigen Struktur des Virtuosenstils, Ausbau der selbständigen Stimmen bei Vermeidung impressionistischer Tendenz.

In gewisser Beziehung finden wir in der heutigen Klaviermusik fast immer Kompromisse. Der Großteil der Komponisten „erlaubt" sich bloß einige mehr oder minder kühne harmonische Freiheiten, verwendet aber andererseits die Satztechnik des Virtuosenstils oder wählt ahnungslos das äußere Gepräge einer Klavierpartitur. Von denen, die dabei formalen Neuerungen nachgehen, kann Petyrek hervorgehoben werden. Der Pianist, der unter dieser äußeren ihm wohlvertrauten Aufmachung nicht den erwarteten „Wohlklang" findet, wird die einseitige harmonische Abschwenkung nicht mitmachen wollen, die seine gewohnte „Virtuosität" nur behindert. Er wird das Gefühl für die Neuerungen erst gewinnen, wenn ihm der Klaviersatz die Probleme aufdeckt. Schon jene Stücke, die harmonisch durchaus nicht als revolutionär hingestellt werden können, werden aufklärend wirken, wenn sie nur in satztechnischer Formulierung Sinn fürs Neue zeigen. Das treffendste Beispiel hierfür sind viele Stellen in den Klavierwerken von Joseph Haas (besonders die Sonaten op. 61), die sehr oft die abgegriffenen Akkordzerlegungen meiden, stimmenmäßig bedingt sind; umso bezeichnender, als Haas auch innerlich von Reger kommt. Reinlich und entscheidend sind natürlich auch kontrapunktische Arbeiten, wie sie z. B. Kattnig geliefert hat. Dagegen glaube ich, daß eine strikte Zweistimmigkeit dem Klavier etwas zumutet, was mit Recht seiner Forderung nach Mehrstimmigkeit widerspricht; als Beispiel mag Hauer gelten. Außerhalb dieser Betrachtung muß natürlich die Zwölftontechnik (Schönberg, Eisler) stehen, die durch ein neues Kompositionsprinzip allen Schwierigkeiten aus dem Wege geht. Sie ist die einzig logisch verwirklichte Lösung der harmonischen und satztechnischen Forderungen. Die Frage ist nur, ob sie formale Ergebnisse fördert.

Die Klavierwerke von Toch stehen förmlich im gewissen Gegensatz zu Haas. Harmonisch völlig unabhängig, spürt Toch sicherlich auch die Forderungen nach einer antiromantischen Satztechnik. Über eine gewisse polyphone Stimmberechtigung kommt er aber selten hinaus, wenn er auch die Verirrungen meidet. Sein Klaviersatz scheint seine Bedingungen nur aus dem Musikalischen zu holen. Umsomehr sind seine Werke ein typisches Lehrbeispiel für die heutige Pianistik.

Von Toch stammen übrigens Frühwerke, die einen kleinen Einblick in die Entwicklung des Komponisten gewähren: op. 9, Melodische Skizzen; op. 10, Drei Präludien; op. 11, Scherzo h-moll; op. 13, Stammbuchverse; op. 14, Reminiscenzen (alles bei P. Pabst, Leipzig). Die Stücke op. 9 sind nicht ohne Grund Alfred Grünfeld gewidmet, sie biegen manchmal in vornehme, aparte Salonmusik um. Sie sind streng tonal, durchaus melodiös-gefällig. Ernste Musikgesinnung zeigt schon op. 10. Erheblich wertvoller ist op. 11. Der Hauptteil ist klaviersatzmäßig an Brahms angegliedert. Bezeichnend ist jedoch, daß das Trio das Brahmssche Melos nicht trifft. Das Scherzo ist innerhalb der Epigonenliteratur ein geschmackvolles Werk, das ohne Zweifel die Berechtigung zu Entwicklungsmöglichkeiten des jungen Komponisten vermittelt. Unruhe und rührige Umsicht nach Ausdruckswerten zeigt wieder op. 13; die geschickte Stimmführung, die neuklassizistische Kunsthaltung fällt auf. Die zwei schönen Stücke von op. 14 zeigen bereits die gefestigte Beherrschung aller romantischen Künste. Die letzten Stücke dieser Periode stammen aus dem Jahre 1909.

Im scharfen Abstand, ohne jeden Übergang aufzeigend, stehen die Klavierwerke op. 31, Burlesken; op. 32, Drei Klavierstücke; op. 36, Capricetti; op. 40, Tanz- und Spielstücke, seit 1924; ferner das Klavierkonzert op. 38 (alles bei Schott). Hier drückt sich bereits überall eine gesunde Reaktion gegen den romantischen Überschwang aus; eine kleine Rückkehr zur impressionistischen Manier mag nur der „Jongleur" op. 31, 3 sein, der gerade deßhalb als virtuose Konzertnummer seine Wirkung ausübt. In den ersten beiden Heften ist Toch eigentlich nur harmonisch zeitgeistig, sonst verwendet er noch sehr Akkorde, Füllstimmen. Das beste Werk ist op. 36. Die Ausnützung klingender Non legato-Passagen (2, 5) kommt dem Klavier entgegen, wie überhaupt das Bewegungstechnische kapriziöser Motivgruppen satztechnisch am leichtesten zu verarbeiten ist. Das kleine Anfangsstück aus op. 36 steht in der heutigen Literatur vereinzelt da, gehört zum wertvollsten Bestandteil neuer Ausblicke. Die zweistimmigen Stücke aus op. 40 könnte man vielfach ebenfalls als Fundament ansehen. Allerdings liegt ja die entscheidende Frage in der Bereicherung, also in der Kompliziertheit des Stimmengefüges.

Das Tochsche Klavierkonzert setzt mit einem thematischen Klaviersolo ein. Dies ist in der Entwicklung des Klavierkonzertes bis zum Beginn des 20. Jh. ein einziges Mal anzutreffen, nämlich bei dem Klavierkonzert in G-dur von Beethoven. In diesem Konzert folgt dem Soloanfang ein Tutti, das das 1. Thema schon in einer Art Durchführung bringt, aber auch schon das 2. Thema harmonisch und instrumental entwickelt. Die thematische Durchführung des Satzes liegt im Orchester. Beethovens Es-dur Konzert bringt zu Beginn, auf beide Klangkörper verteilt, eine kadenzartige Improvisation. Eine Einleitung mit dem Hauptstützpunkt im Orchester bringt auch das g-moll Konzert op. 25 von Mendelssohn; das Hauptthema erscheint im Tutti und wird sofort verarbeitet. Mendelssohns d-moll Konzert op. 40 bringt in der Einleitung schon

im 3. Takt das „Kopfthema, aus welchem sich improvisierend das Hauptthema entwickelt“ (Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt). Bei Beethoven ist die Selbständigkeit des 1. Tuttis trotz Voranstellung des Sölos gewahrt, Mendelssohn verzichtet schon vielfach auf sie. Bei Schumann bleibt von den großen Tuttis nur das zweite übrig. Bei ihm liefert ein einziges Thema das Hauptmaterial, die zwei Nebenthemen degradieren zu Motiven. Das Anfangsthema des Schumann-Konzertes findet sich erst wieder in der Durchführung. Aber Schumann verwendet bei anderen Werken häufig das für Beethoven so typische Verfahren, Einleitungssätze motivisch den folgenden Hauptthemen anzugleichen, wodurch der Eindruck erweckt wird, als ob der Hauptsatz sich aus der Einleitung erst motivisch herauskristallisiert. Schumann gelingt dies besonders gut bei der Genoveva-Ouvertüre, wenn er auch nicht wie Beethoven mit sicherem Griff in den Hauptsatz hineinführt (A. Schmitz, Das romantische Beethoven-Bild). Es ergeben sich überhaupt große Unterschiede bezüglich der langsamen Einleitungen zu den Allegrohauptsätzen zwischen Beethoven und den Romantikern. Liedartige Gebilde, beschauliches Verweilen sind bei Beethoven undenkbar. Seine Kantilene, auch bei großem melodischen Bogen, lenkt zwanglos in die tektonische Arbeit ein. Der Vergleich mit Beethoven präzisiert die romantische Einstellung zu der Frage der Einleitungssätze. Sie gibt ferner auch dem Urteil Gewicht, daß der Beginn des Klavierkonzertes von Toch ein typisch unromantischer ist. Wenn der erste analytische Versuch über das Werk (MELOS VI, 6.) in dem Beginn eine der üblichen Einleitungen sah, so läßt sich diese allerdings nicht glückliche Bezeichnung von den romantischen Formenprinzipien her verstehen, mit einer „kadenzartigen“ Einleitung hat aber das Tochsche Werk nichts zu tun. Das Kopfthema ist mit dem gebauten Allegrothema nicht nur motivisch verankert, es liefert förmlich die Rohform der Motivik. Entscheidend wirkt, daß der Höhepunkt des ersten Satzes auf den unbehauenen Einfall zurückgreift. Diese formale Grundtatsache führt zu der vorliegenden Verschmelzung der heterogenen Begriffe Konzert und Sonate, wie sie seit dem Liszttypus überhaupt noch nicht in Angriff genommen wurde. Es ist interessant feststellen zu können, daß die Lösung trotz der Ausschaltung, ja Verneinung romantischer Tendenzen eine organische ist. Der Zeitgeist wird eben auch hier, wie in vielen anderen Dingen, seiner Verpflichtung gerecht.

An der Spitze des Konzertes steht im Klaviersolo ein wuchtig aufwärtsschreitendes Thema, welches die „Überschrift“ des ersten Satzes bringt, das nackte, ins Ungewisse hingestellte Motiv, den reinen Einfall. Die hinzutretende Unterstützung durch das Orchester schafft eine Art Exposition, die aber keinenfalls wie eine einleitende, kadenzierende Introduktion vom Allegro abzuschnüren ist. Aus dem „Urthema“ wächst das gebaute, fugierte Allegrothema (Takt 27) heraus. Der nun beginnende Teil schwankt zwischen Fuge und Sonate. Das „Seitenthema“ (T. 134) trägt ähnlichen Charakter wie bei Schumann, es kommt nur an dieser Stelle vor, da der Satz keine Reprise aufweist. Durch das Seitenthema ist aber die Neigung zum Sonatengefüge entschiedener, was noch bestärkt wird durch das Abklingen über ein schlußsatzänliches Gebilde (T. 173), das zu einem, den Vordersatz gewissermaßen beschließenden, akkordischen Ruhepunkt führt (T. 189). Nun folgt eine Verarbeitung des Themenmaterials (190-323), wenn man will die „Durchführung“, die aber nicht zu einer Reprise führt, sondern zu einem kontrapunktisch reich verästelten Höhepunkt des Satzes (T. 323), der in drei keuchenden,

zwischen Tamtam und vollem Orchester wechselnden Schlägen über einen Orgelpunkt im Orgelpedal gipfelt (Partiturvorschrift: „Hier ist das Klavier lediglich als Orchesterinstrument gedacht"!) und bezeichnenderweise nicht auf das gebaute Allegrothema zurückgreift, sondern auf den unbehauenen Einfall des Werkbeginnes. Der Höhepunkt stürzt jäh zu dem bis zur letzten Note thematisch durchgeführten, scharf abreißenden Schluß ab.

Der zweite Satz, ein Adagio, bringt ohne Bindung an eine bestimmte Form, „quasi una fantasia" eine Reihe von Themen, von denen die zwei zuerst vom Klavier gebrachten (T. 1, T. 30) den Vorrang einnehmen. Dem Klavier ist Gelegenheit zu romantisierender Klangentfaltung geboten. Mit Ausnahme von zwei hochgesteigerten Orchestertuttistellen ist der Satz kammermusikalisch gehalten.

Die Stimmung des verklungenen Adagios zerreißt jäh das in ausgelassener Bewegung dahinrollende 1. Thema des „Rondo disturbato". Das 2. Thema (T. 84) erklingt nur im Orchester. Das Klavier hält mit seinen unaufhörlichen Kapriolen die Bewegung immer in Fluß. Gegen Ende (T. 279) tritt die „Störung" dadurch ein, daß ein Thema dem anderen den Platz streitig zu machen sucht, ohne daß es zu einem kontrapunktischen Zusammenspiel beider kommt. Es ist, als ob der Dirigent ein paar Mal „abklopfend" und wieder beginnend, Ruhe und Ordnung herstellen wollte. Da es ihm aber nicht gelingt, reißt der Pianist, in den Streit eingreifend, mit seiner Kadenz die Zügel an sich und führt den Satz zum lustigen Ende.

Was ich bei den Klavierwerken von Toch als gesetzmäßige Entwicklung aufweisen wollte, besteht, abgesehen von der harmonischen Freizügigkeit, in folgenden Beurteilungen: glückliche Lösung innerhalb der großen zyklischen Form; Verzicht auf die schwungvollen, leuchtkräftigen und lyrischen Farbklänge; Einschränkung der üppigen Akkordik ohne polyphonen Flächenausbau; die Betonung des neutralen Klangcharakters durch motorisches Tonspiel; Ansätze zu einer klaviermäßigen Stimmführung.

Leonhard Deutsch (Wien)

## KUNST DER FINGERFERTIGKEIT ODER LESETECHNIK?

Die Klavierkomposition der Gegenwart ist vom Bravourstil und seinen Ausläufern radikal abgerückt. Sie verzichtet auf das äußerliche koloristische Prunkgewand, das vordem oft genug dazu gedient hatte, den allzudürftigen Inhalt zu umhüllen. Das neue pianistische Gefüge ist im neuen musikalischen Gefüge völlig verankert. Trotzdem weist auch der heutige Klaviersatz, sofern er nicht gerade einer impressionistischen Schule entstammt, außerordentliche spieltechnische Schwierigkeiten auf, allerdings von einer ganz anderen Art, als die typischen Schwierigkeiten der früheren Periode. Dort setzt der Kampf des Spielers gegen die Materie erst beim Ausarbeiten zur Vortragsreife ein; die technischen Probleme sind also die der Geläufigkeit und der Ausdrucksnüancen. Das zeitgenössische Klavierstück hingegen stellt schon dem bloßen Ablesen einen kaum überwindlichen Widerstand entgegen, und dieser bleibt auch bestehen, wenn man sich

der Mühe des Einstudierens unterzieht. Die gesamte technische Vorschulung, die an der überlieferten Vortrags- und Studienliteratur orientiert ist, und möge sie auch eine noch so hohe Stufe erreicht haben, erweist sich vor den Widerborstigkeiten der neuen technischen Aufgaben als völlig unzureichend. Auch unter den sonst routinierten Spielern kann man jene, denen der moderne Satz technisch zugänglich ist, beinahe an den Fingern abzählen.

Wer das übliche Klavierstudium mit sonst gutem Erfolg absolviert hat, vermag nur einen mäßig leichten Satz prima vista abzulesen. In dem Maß aber, als – wie eben in der gegenwärtigen Komposition – die ungewohnte melodisch-harmonische Linienführung, die verwickelte Rhythmik und Stimmführung auftritt, kann der Spieler mit dem Notenbild keine deutliche Klangvorstellung mehr verbinden. Der Klang setzt sich darum auch nicht mehr in zielsichere Spielbewegung um, die Finger geraten ins Umhertappen. Wer an einem vorgelegten Stück in dieser Weise beim ersten Durchlesen versagt, der ist ihm auch beim Einstudieren nicht gewachsen. Wenn der Spieler ein Stück angeht, schätzt er dessen technische Schwierigkeiten gefühlsmäßig immer schon an den ersten Leseschwierigkeiten ab. Daher kommt es, daß bei weitem die meisten Pianisten der älteren Schulen den neuzeitlichen Klaviersatz als „schlecht in der Hand liegend", als „unklaviermäßig" kurzerhand abtun. Sehr mit Unrecht, denn klaviergemäß ist ein Satz, dessen Inhalt durch den Klavierklang angemessen zur Geltung kommt, ganz gleich, welche Mühe das Ablesen verursacht.

Der überlieferte Unterricht legt auf Lesetechnik im allgemeinen wenig Wert; zahlreiche Lehrer halten das Blattlesen sogar für schädlich, in der Befürchtung, daß es zur gewohnheitsmäßigen Oberflächlichkeit verleite. Der Schwerpunkt des ganzen Unterrichts liegt darum bisher in der Ausarbeitung der Stücke, in der Annäherung an das Ideal der Konzertreife. Die Hauptprobleme der Klavierdidaktik – Geläufigkeit und Ausdruck – wurden auf mechanisch-physiologischem Weg zu lösen versucht. Zuerst rein empirisch, mit Hilfe der bekannten technischen Übungen, die der Hand und den Fingern zu der nötigen Beweglichkeit verhelfen sollten. Später erteilte man diesen Unternehmungen einen gewissen wissenschaftlichen Anstrich, nämlich durch die Deduktion möglichst ökonomischer Spielbewegungsformen. In den Einzelheiten der Bewegungs- und Übungsvorschriften mögen die verschiedenen Schulen und Lehrmeinungen noch so sehr differieren, das eine haben alle gemeinsam, daß sie als das eigentliche Ziel des Klavierstudiums die vollendete Vortragstechnik anstreben, daß sie demnach den größten Teil der aufzuwendenden Übungszeit dem Ausarbeiten des Vortragsrepertoires widmen. Daraus ergibt sich notwendig eine Verkümmerung der Lesetechnik.

Allerdings hatte die Unterrichtslehre bis jetzt nicht mit übermäßigen Leseschwierigkeiten zu rechnen. Selbst die Schulbeispiele der extremen technischen Schwierigkeit, die Kulminationspunkte der Bravourliteratur, stehen an Leseschwierigkeit oft weit hinter dem klassischen polyphonen Stil zurück, etwa dem wohltemperierten Klavier; eine Behauptung, die dem Laien ebenso paradox wie dem Kundigen selbstverständlich erscheint. Erst der lineare Stil der Gegenwart bringt neue Leseschwierigkeiten in die Pianistik, die alle früheren, auch die des Bachschen Fugensatzes und der Spätwerke Beethovens weit überragen. Nach all dem Vorhergesagten wird es nun begreiflich,

daß das herkömmliche Unterrichtsschema außerstande ist, den Anforderungen unserer Zeit gerecht zu werden.

Es wäre höchst unzweckmäßig, die Leseschulung dem üblichen Studium hinterher aufzupfropfen; es muß vielmehr der gesamte Lehrgang vom Beginn an bis zur höchsten Stufe vollständig umgestaltet werden. Speziell die Reform des Elemtarunterrichts, der ja für das weitere musikalische Schicksal des Studierenden bestimmend ist, wird heute schon vielfach als dringliche Notwendigkeit empfunden. Die traditionellen Methoden sind eher dazu angetan, die Musikerziehung zu drosseln als zu fördern. Sie verlegen den Weg nicht nur zur Gegenwartskunst, sondern oft auch zur Musik überhaupt. Die Statistik des Unterrichtserfolgs spricht dies deutlich genug aus. Nicht an den im Schematismus verzeichneten „Stars" ist die mechanische Unterichtsmethodik zu werten, sondern an den unübersehbaren Legionen der Klaviereleven, die früher oder später auf dem begonnenen Weg stecken geblieben sind. Es ist hoch an der Zeit, die Unterrichtslehre einer gründlichen Revision zu unterziehen, statt sich wie bisher mit dem anscheinenden Mangel an begabtem Schülermaterial skeptisch abzufinden. Tatsächlich existieren schon verschiedene Reformprogramme, die die musikalische Kinderstube von der unerträglichen Dürre erlösen wollen. Freilich haftet den bisherigen Vorschlägen noch eine Reihe von Mängeln an. Manche Autoren versuchen, das musikalische Gehör durch systematische Übungen zu bilden; auf diese Weise wird der trockene Stoff unter einer neuen Spitzmarke erst recht wieder in den Unterricht geschmuggelt. Recht bedenklich ist – auch vom Standpunkt des sonst fortschrittlich gesinnten Musikers aus – der Versuch, den Elementarunterricht mit neuzeitlichen harmonischen Formen zu durchsetzen. Derartige Jugendliteratur schießt jetzt pilzartig hervor, sie wird aber ebenso rasch wieder verschwinden, denn der gesunde Instinkt des Anfängers wie des Lehrers muß einen Stoff ablehnen, der im Anfangsstadium des Musikunterrichts unfehlbar die Verbildung des Gehörs zur Folge hätte. Dabei ist aber nichts einfacher, als gerade für den Elementarunterricht den Stoff zu finden. Wozu ein Material erst neu komponieren, wenn es im reichsten Überfluß bereits fertig vorhanden ist! Gemeint ist hier der Urquell aller Musik überhaupt, der unermeßliche Melodienschatz in den Volksliedern aller Nationen. Sie erfüllen alles, was man von einem ewig und allgemein giltigen musikalischen Erziehungs- und Bildungsmittel verlangen kann. An die Stelle der papiernen Trockenheit und Dürftigkeit systematischer Vorübungen tritt hier die lebendigste Musik; die frühere tödliche Langeweile und Monotonie wird nun durch alle erdenklichen Varianten der Form und des unmittelbar ansprechenden Ausdrucks abgelöst. Volkslieder stehen gleich weit ab von verzapften Epigonenmachwerken wie von fragwürdiger Neutönerei, sie leisten dem kultiviertesten Geschmack Genüge und bewahren so auch vor dem Einfluß der kitschigen Schlagermusik, wie sie von Amerika her droht. Bei entsprechender Setzweise der Volkslieder, von Einstimmigkeit bis zur echten Polyphonie ansteigend, lassen sich auch alle klaviermäßigen Aufgaben erschöpfend darstellen. Daß man dieses geradezu ideale musikalische und pianistische Lehrmaterial bisher so völlig außer acht gelassen hat, erklärt sich vielleicht gerade aus seiner Selbstverständlichkeit. [1])

[1]) Der Verfasser dieser Zeilen stellt eine Elementarschule nach diesen Prinzipien zusammen und beabsichtigt in Kürze deren Publikation.

Mit dem Lehrstoff allein ist natürlich die Unterrichtsreform noch nicht erschöpft, man muß auch verstehen, ihn in der richtigen Weise zu behandeln. Vor allem ist der Weg zu finden, wie der Elementarschüler die anfangs frappierenden Leseschwierigkeiten bewältigt. Es würde viel zu weit führen, hier die bezügliche Unterrichtstechnik in ihren Einzelheiten auseinanderzusetzen. Es genüge die Versicherung, daß dieses Problem durchaus lösbar ist, nur muß eben der Lehrer viel intensiver auf seinen Zögling einwirken, als er es bisher gewohnt war. Er hat den Gedankengang des Studierenden beim Blattlesen in eine so präzise Ordnung zu bringen, daß dieser in relativ kurzer Zeit auch den kompliziertesten Notentext im ungebrochenen Zusammenhang und fehlerfrei prima vista abzulesen vermag, wenn auch vorläufig ohne Anspruch auf Tempo und Ausdruck. Das Einstudieren des Übungsmaterials bedeutet – so befremdend dies heut noch klingen mag – im Elementarunterricht nur Zeitverlust, namentlich, wenn man dabei den Text nach der üblichen Weise in seine Elemente zerpflückt, in die isolierten Handpartien, Taktgruppen oder dgl. Bei der angedeuteten exakten Lesemethode genügen wenige Wiederholungen, den musikalischen Inhalt zu erfassen und in Spielbewegungen umzusetzen; damit ist aber zugleich der instruktive Gehalt der betreffenden Übungstücke sozusagen abgerahmt. Eine ungemein wichtige Rolle spielt dabei ein erschöpfend vorgeschriebener und technisch zweckmäßiger Fingersatz.

In der gleichen Weise ist die Leseschulung nach Absolvierung des Elementarstoffs an der klassischen und nachklassischen Meisterliteratur fortzusetzen, wobei diese in ihrem weitesten Umfang und in relativ kurzer Zeit durchzuarbeiten ist. So erwirbt der Studierende schließlich die nötige Vorbereitung, für den heute als spröde verrufenen Stoff der Gegenwart, und wohl auch für den der absehbaren Zukunft.

Bemerkenswert sind noch zwei andere Ergebnisse dieser Studierweise. Es zeigt sich, daß hier der Unterrichtserfolg nicht mehr an die spezifische „angeborene Begabung" des Individuums gebunden ist, daß sich vielmehr die Schulung bei jedermann durchführen läßt und auch zuverlässig zum Ziel führt. Ein Steckenbleiben mitten auf dem Wege gibt es nicht mehr, denn es werden nun alle geistigen Kräfte in Spannung versetzt, die bei der mechanischen Methode ungenutzt verkümmerten. Was nicht vom natürlichen „Talent" aus stimuliert wird, bewirkt jetzt zwangsläufig der systematische Unterricht.

Und als zweites: während sich vorher aus dem mechanischen Drill eine spärliche Lesetechnik als Nebenprodukt ergab, wächst gerade umgekehrt aus der gesteigerten Lesetechnik die pianistische Meisterschaft ganz von selbst hervor. Auch hier ist der Grund leicht aufzudecken. Die Wirkungsweise des mechanischen Übens besteht nicht, wie man gemeinhin annimmt, in einem Gefügigmachen der Spielorgane, in der vermeintlichen erhöhten physischen Beweglichkeit der Hände und Finger, sondern in einer durch die Wiederholung hervorgerufenen Automatisierung des Gedankengangs, der die betreffenden Bewegungsreihen initiiert. Bei einer gesteigerten Lesetechnik, nämlich der Fertigkeit, auch einen komplizierteren Notentext blitzartig motorisch umzusetzten, wird auch der Weg zur Automatisierung entsprechend abgekürzt. Der geschulte Blattleser hat beim Studieren viel weniger Zeit und Mühe aufzuwenden als der ungeschulte; wenige Wiederholungen im konkreten Fall genügen, um den neuen Satz auch geläufig wiedergeben zu können. Die so durch Lesetechnik gewonnene Geläufigkeit läßt sich an jedem

beliebigen Satz anwenden, während sich die mechanisch erworbene vorzugsweise auf die üblichen Tonleiterskalen, Akkordzerlegungen und ähnliche primitive Bewegungsformen beschränkt. Lesetechnik ist auch zu jeder Art der nüancierenden Vortragstechnik die wirksamste Vorschulung

Ein Elementarunterricht, der das Lesetraining dem brillanten Vortrag voranstellt, muß auf jeden äußerlichen Erfolg verzichten. Auch diese Forderung wird heute noch Befremden erwecken, denn die überlieferte Klavierkultur ist fast durchweg auf das Vorspielen eingestellt, auf das Paradieren mit den erworbenen Fertigkeiten, auf Wettbewerb und Spitzenleistungen. Einstmals galt es die stupende Bravour, später die „Spielerindividualität". Erst die jüngste Zeit besinnt sich auf die ursprüngliche und ureigentliche Mission des Klaviers als des eminenten Erziehungsinstruments zur Musikalität. Vollendete Vortragskunst ist darum nicht minder hoch einzuschätzen als früher; sie soll nur nicht vorzeitig im Unterricht einsetzen, nicht ehe die Lesetechnik hinlänglich gesichert ist. Diese Einsicht bewahrt davor, daß der Anfängerunterricht einem Phantom nachjagt und dabei sein eigentliches Ziel aus dem Blick verliert. Klavierüben, auf Leseschulung eingestellt, ist eben nicht mehr bloßer Weg, sondern bereits das Ziel selbst, ein wirklich ausübendes Musizieren, wenngleich nicht für fremde Zuhörer, sondern nur für den Studierenden selbst.

So gibt die Klavierkomposition unserer Zeit den Anlaß, daß der Klavierunterricht von dem berüchtigten mechanischen Drill befreit wird, und damit leitet sie den Virtuosenkult über in eine wahrhafte musikalische Volksbildung.

# WISSENSCHAFT

Kurt Westphal (Berlin)

## DAS MUSIKSCHRIFTTUM IN DER GEGENWART

Das musikalische Schrifttum, das zu Beginn des vorigen Jahrhunderts noch in den Anfängen steckte, hat sich in der Gegenwart zu einer Machthöhe, zu einer Sicherheit seiner Erkenntnisse emporgearbeitet, welche die Gewichtslage zwischen Schaffen und Schrifttum mehr und mehr zu Gunsten des Schrifttums verändert haben. Die dienende Stellung, die es bisher dem Kunstwerk gegenüber einnahm und die es zum Wegbereiter des Schaffenden machte, hat es verlassen und sich in seinen extremsten Formen zu einer geistigen Ausdrucksform entwickelt, für die das künstlerische Schaffen anderer kaum mehr als ein Vorwand zu eigener geistig schöpferischer Tätigkeit ist. Fast hat sich das Verhältnis gegen früher umgekehrt: zog früher die Produktion das Schrifttum – oft in recht beträchtlichem Abstand – nach sich, war es dessen Aufgabe gewesen, das Zeitschaffen zu analysieren, das Ungewöhnliche und Neuartige zu erkennen und zu erklären, so folgt es ihm jetzt hart auf dem Fuße, ja es hat den Anschein, als ob das Schrifttum oftmals die Produktion nach sich zöge. Ein fortschrittliches Schrift-

tum ist entstanden, das dem fortschrittlichen Schaffen voranmarschiert. Es stellt, oft unbewußt, Programme und Richtlinien auf, welche vom zeitgenössischen Schaffen eine Weiterentwicklung in bestimmter Richtung fordern. Das Schrifttum hält die Fäden fest in der Hand. Der von der Idee der Zweckmäßigkeit erfüllte Zeitgeist, der auch das Musikschrifttum beherrscht, will auch in der Entwicklungsgeschichte einer Kunst das Kausalitätsprinzip erfüllt sehen. Er leitet das Schaffen auf ein bestimmtes Ziel hin und schreibt dem Schaffenden die Aufgabe vor, die er zu erfüllen hat. Damit ist dem künstlerischen Schaffen, das allmählich in ein Abhängigkeitsverhältnis zum Schrifttum geraten ist, die Naivität verloren gegangen. Der Schaffende sieht sich auf allen Seiten von so vielen „Zeitproblemen" umdrängt, daß er in einem Zwang arbeitet, der die elementare und voraussetzungslose Schaffensart verbieten, die unmittelbare schöpferische Entladung hemmen muß. Der große Abseitige, einsam Schaffende ist in unserer Zeit verschwunden. Denn sie hat nicht mehr die Muße, sich einem Einzelnen anzupassen; sie will Normen und Typen. Der Einzelne hat seine Macht verloren; seine Leistung wird ihm gestellt, wird ihm zudiktiert. Unterwirft er sich den Forderungen, denen er sich unentrinnbar gegenüber sieht, nicht, so bleibt er unbeachtet.

Der heutige Schaffende musiziert nicht einfach, wie es ihm sein Musiziertrieb gebietet, sondern er beginnt sich zunächst vorsichtig zu orientieren, an welchen Punkten die musikalische Schaffensbewegung hält, um sich dann die für ihn günstigste Stelle zur Anknüpfung zu suchen. Das Schaffen ist völlig unter den Bann des Fortschrittsgedankens geraten. Der Schaffende stellt sich nicht mehr abseitig, vielmehr nimmt er die Enden der Entwicklung dort auf, wo die letzte Generation sie liegen ließ. Der schöpferische Musiker der Gegenwart schafft bewußt Musikgeschichte. Fast scheint es, als ob das Schaffen nur der Vollendung eines historischen Entwicklungsbildes gilt. Diese Einstellung, in der Musik seit etwa dreißig Jahren lebendig, ist zweifellos zu gutem Teil die Folge jenes ungewöhnlichen Aufstiegs, den das musikalische Schrifttum erlebte; es übt einen geistigen Zwang aus, der mit dem Begriff der „Zeitströmung" identisch ist. Das moderne Schrifttum fängt das gesamte musikalische Geschehen in einer bis ins kleinste durchgearbeiteten entwicklungsgeschichtlichen Darstellung auf, in deren kunstvollen Netz jede Erscheinung festgelegt ist. Selbst wenn es einem Talent gelingt, halbwegs eigenwillig durchzubrechen und Neues (Neues im Sinne von Unvorhergesehenes) zu schaffen, so wird dieses Neue von dem Schriftum, das sich seiner sofort bemächtigt, so genau seziert, so rasch verdaut, daß seine Auswirkung geschwächt und zumeist in eine bestimmte Richtung abgedrängt wird. Die kleineren, dem Tempo und den Forderungen der Zeit nicht gewachsenen Talente, jene Zuspätgeborenen werden völlig zerrieben; denn ihre inneren Schaffensvoraussetzungen stoßen von vornherein auf Widerstand. Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungweise des modernen Schrifttums, das weniger den musikalischen Wert eines Werkes als vielmehr seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, d. h. seinen Grad an Fortschrittlichkeit verzeichnet, unterdrückt naturgemäß Talente, deren Werke eine Epoche nur zahlenmäßig bereichern, ohne sie zugleich vorwärts zu treiben. Dadurch entstehen jene so häufigen Verbiegungen einfacher und an sich liebenswerter Talente, welche nunmehr glauben, sich in Schönbergsche oder Strawinskysche Ausdrucks- und Formkreise hineinschrauben zu müssen. Hier kann Fortschrittlichkeit des Musikschrifttums zur Gefahr werden, denn die Fort-

schrittlichkeit, ursprünglich auf Seiten des Schaffenden, geht auf das Schrifttum über und vergewaltigt das Schaffen. Trotzdem wäre es müßig, im Anschluß an solche Erkenntnisse sogleich kritikeifrig von einer Gefahr zu reden, die dem Schaffen durch das Schrifttum droht. Die mehr und mehr wachsende Macht des Schrifttums ist zunächst einmal eine Tatsache, ist ein Vorgang, dessen Verlauf wir interessiert und erwartungsvoll beobachten, ohne ihm als einem vermeintlich unnormalen und beklagenswerten Zustand entgegenzuwirken. Auch die Umkehrung eines bisher gegebenen Verhältnisses weckt neue Spannungen und damit neue Kräfte und Möglicheiten. Kann der Einfluß des Schrifttums gefährlich werden, indem er zu Verbiegungen kleinerer Talente in der erwähnten Art führt, so geht andererseits viel Anregung auf das Schaffen von ihm aus.

Es ist für das moderne Schrifttum bezeichnend, daß es immer und immer wieder die künstlerische „Lage" der gegenwärtigen Musik feststellt. Hierin liegt zweifellos ein gewisser Machtwille, der die Beherrschung der Ereignisse nicht aufgeben, die Zügel zu ihrer Leitung nicht loslassen will. Das Schrifttum überwacht auf diese Weise das Schaffen, verzeichnet sorgsam jede künstlerische Richtungsänderung, auf daß nichts sich seiner Kontrolle entzieht. Das gesamte Geschehen wird in ein System gebracht, in dem alle Punkte sich aufeinander beziehen, ein System, in dessen Spiegelung sich das musikalische Schaffen der letzten dreißig Jahre wie eine äußerst zweckmäßige und im fortgesetzten Verhältnis von Ursache und Wirkung stehende Entwicklung ausnimmt, deren vorbestimmte logische Einheitlichkeit unbezweifelbar ist. Bei solch kunstvoller Gliederung eines historischen Stoffes konnte es nicht ausbleiben, daß das Schrifttum oft willkürlich korrigierend in das wirkliche Entwicklungsbild eingriff, daß es retuschierte um die Einheit in der Darstellung der Ereignisse zu wahren. Die schwerste Gefahr, der es dabei begegnen mußte – eine Gefahr, der es vielleicht nicht entgehen konnte – war vor allem die: Werke und Persönlichkeiten, deren entwicklungsgeschichtliche und vermittelnde Bedeutung ihren Wert in erster Linie bestimmten, überstark zu belichten und vor allen positiv Schaffenden in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken. Hier dürfte der Schlüssel zu Schönbergs Einschätzung liegen; denn daß Schönberg als Schaffender überschätzt worden ist dürften heute selbst diejenigen zugeben, welche die entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit von Schönbergs Leistung nach wie vor anerkennen. Verfolgt man die Geschichte der Tonalität und der funktionellen Harmonik, so ist Schönberg in ihrem Verlauf die aufschlußreichste und fesselndste Erscheinung. Aber ebenso muß man gestehen, daß sein Schaffen auch nur im Hinblick auf dieses Problem für den Betrachter (der hier richtiger für den Hörer steht) interessant wird. Löst man die Beziehungen zwischen Schönbergs Werken und jenem Problem der tonalen Erneuerung, zu dem sie wie ein Kommentar wirken, so verlischt ihre Lebenskraft augenblicklichst. Selten wird darum Schönberg eine positive Bejahung seiner Werke erfahren. Ja, es ist uns kaum noch möglich, Schönbergs Werke vorurteilslos zu hören. Sie sind für uns in solche Fülle von geistigen und geschichtlichen Beziehungen gebettet (Beziehungen, die zu schaffen wir dauernd selbst bemüht waren), es kreisen um sie herum so viele Probleme, daß wir sie nicht mehr isolieren und für sich betrachten können. Jedes Urteil über Schönberg läuft darum auf jene höchst merkwürdige Zwiespältigkeit der Urteilsfassung hinaus: Schönberg wird zu einem prinzipiellen Fall gestempelt, der unmittelbaren Einwirkung seiner Musik aber geht man möglichst

aus dem Wege. Wie schwach das Bedürfnis nach seinen Werken selbst unter modernen Komponisten ist, beweist zur Genüge die geringe Zahl ihrer Aufführungen. Gibt es einen zweiten Musiker, der mehr diskutiert und relativ weniger aufgeführt wird?

Dieser Fall eines Mißverhältnisses zwischen lebendiger Wirkung und entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung dürfte wohl einmalig sein. Schönbergs Schaffen wird nur bedeutsam im Blickfeld einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise, für die das moderne Schrifttum zweifellos viel Spürsinn hat; es wird symptomatisch bleiben für eine Zeit, die sich im Zustand gefährlichster künstlerischer Krise befand. Eine Persönlichkeit wie Schönberg aber mußte kommen; mußte alle bisherigen Gesetze und Bindungen, deren allmähliger Auflösung die Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts deutlich sichtbar zustrebte, zertrümmern, wenn auch nur um zu beweisen, wie notwendig einschränkende Gesetze für jedes künstlerische Schaffen sind. Als Anreger, als Antriebkraft einer neuen Bewegung kann man Schönberg garnicht hoch genug werten.[1]) Sicher hat er durch die Unerbittlichkeit, mit der er Konsequenzen zog, die Entwicklung der modernen Musik rasch vorwärtsgetrieben; daß er das alte, schon überall geflickte und nur noch notdürftig haltende System der Tonalität aufriß, und dadurch eine durchgreifende Erneuerung herbeizwang, konnte der Musik nur heilsam sein. Da aber anderseits Schönberg den Entwicklungsweg der modernen Musik so beschleunigt hat, da er allein ausführte, was sonst vielleicht nur von mehreren Generationen erreicht worden wäre, steht die neue Musik zu der alten in so jähem Kontrast. Schönberg ist der einzige, der diese Kluft überbrückt. Will nun das Schrifttum die Verbindung herstellen, will sie die neue Musik aus der alten ableiten und die Geschichte der Musik in ihrem Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert als organische Einheit darstellen, so kann sie dies nur mit Hilfe Schönbergs, so muß sie Schönberg über den positiven Wert seines Schaffens hinaus verbreitern. Denn zu ihm streben die wesentlichen Linien des 19. Jahrzehnts, von ihm führen die wichtigsten in die Moderne. Er wird der Schnittpunkt der Jahrhunderte, das Durchgangstor vom alten zum neuen, er wird die Achse, um die sich die moderne Musik dreht. Eine gewaltige Erneuerungsbewegung, würdig, von mehreren Generationen vollendet zu werden, ist durch Schönberg auf den knappen Raum eines Jahrzehnts zusammengedrängt. Nur durch seine Verbreiterung kann die ruckhafte Umdrehung der Musik in der literarischen Darstellung zeitlich und künstlerisch ausgegeglichen scheinen.

Dieses Bestreben, das ursprünglich Revolutionäre in Evolution zu wandeln, seine Notwendigkeit und organische Bedingtheit in allen Punkten nachzuweisen, ist allein der Grund, der das Schrifttum nötigt, das Kapitel Schönberg breit auszuführen; denn das Bindeglied zwischen alter und neuer Musik, das sein Schaffen darstellt, kann nicht entfernt, sondern muß zum Verständnis für das Anbrechen einer neuen Epoche befestigt werden. Das Kapitel Schönberg zeigt in der Geschichte der neueren Musik am eindringlichsten, wie sich das Schrifttum bewußt gegen das vom lebendigen Eindruck bestimmte Urteil wendet, wenn es seine Zwecke erfordern, d. h. wenn eine von ihm aufgerollte Stilgeschichte dadurch lückenloser und einheitlicher gestaltet werden kann. Es unterstreicht ein längst überwundenes Übergangsstadium, dem die Schaffenden nur

[1]) Vgl. die eingehende Behandlung Schönbergs in meinem bei Teubner-Leipzig demnächst ercheinenden Buche über die moderne Musik.

noch eine Art dankbarer Hochachtung entgegenbringen, obwohl es seine durchaus relative Bedeutung erkennt. Greift das lebendige Musikleben heute nur noch selten genug zu Schönberg, so verankert ihn das Schrifttum in seinen Darstellungen umso sicherer. Klar geht daraus hervor, in wie verschiedenen Richtungen sich beider Interessen bewegen. Im Musikleben bleiben nur Gipfelleistungen bestehen, das Musikschrifttum aber spürt verborgene psychologische Zusammenhänge auf und rückt diese in den Vordergrund.

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. Die Werkbesprechung will alle Bezirke gegenwärtigen Schaffens umspannen. Die Aufführungsbesprechung muß sich auf Berlin als Knotenpunkt des deutschen Musiklebens beschränken.

## Werkbesprechung

Hans Mersmann – Hans Schultze-Ritter – Heinrich Strobel – Lothar Windsperger

### HANNS EISLER
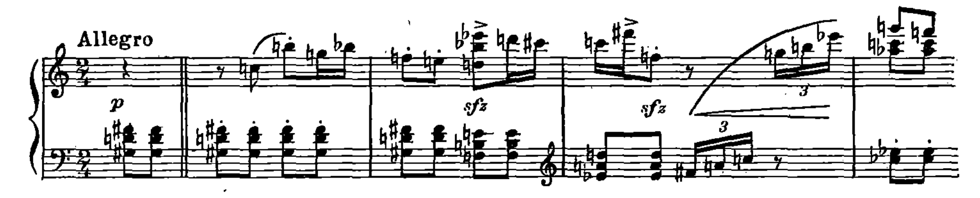
Die Berliner Uraufführung der „Zeitungsausschnitte" für Gesang und Klavier, Opus 11 von Hanns Eisler gibt Veranlassung, sich mit der Persönlichkeit und den bisher vorliegenden Werken dieses Komponisten eingehender zu befassen. Denn in den „Zeitungsausschnitten" liegen Ausdruckswerte, welche die Aufmerksamkeit fesselten und die auch manches in seinen früheren Arbeiten in neuem Lichte erscheinen ließen.

Hanns Eisler ist 1898 in Leipzig geboren. Er war in den Jahren nach dem Kriege Schüler von Arnold Schönberg, dann von Anton von Webern. Er lebt seit 1925 in Berlin.

Bei dem Überblick über Eislers Arbeiten ergibt sich eine ziemlich deutliche und wesentliche Scheidung zwischen seiner Instrumental- und seiner Vokalmusik [1]). Wie für alle Schüler Schönbergs wird es auch für ihn zum Problem, gegen die starke und suggestive Persönlichkeit des Lehrers sich selbst zu behaupten. So zeigt die Klaviersonate Opus 1, die „Arnold Schönberg in größter Verehrung" gewidmet ist, daß Eisler Schönbergs Handschrift in einem erstaunlich hohem Grade beherrscht. Doch bleibt ihm der wesentlichste Zug Schönbergs fremd: der sich aus dieser Sprache zwangläufig ergebende Wille zur Konzentration. Eisler erkennt den Widerspruch dieser stilistischen Haltung mit dem traditionellen Formschema der Sonate noch nicht, das er ohne Be-

[1]) Im Druck liegen vor: Klaviersonate Opus 1, Sechs Lieder Opus 2, Klavierstücke Opus 3, „Palmström" (Sprechstimme und Instrumente) Opus 5, Duo für Violine und Cello Opus 7, „Tagebuch", (Kantate für Frauenterzett, Tenor, Geige und Klavier) Opus 9, sämtlich in der Universal-Edition, Wien, dazu die „Zeitungsausschnitte", handschriftlich als Grundlage dieser Besprechung.

denken übernimmt. Schon in dieser Arbeit ist eine flüssige Schreibweise zu erkennen, die, trotz dauernder Hemmungen, Schönberg jedenfalls fremd ist. Individuelle Züge zeigt am stärksten das Finale. Das Thema ist charakteristisch:
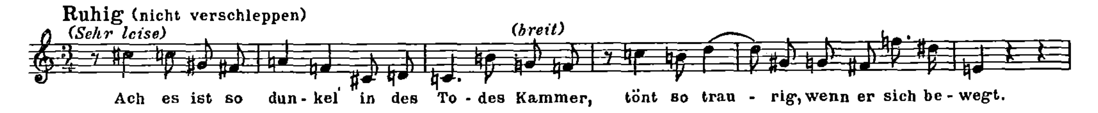



Die ganze Anlage dieses ohne Abstraktion geschriebenen Satzes ist leichter, flüssiger und musikfreudiger als die (schwächeren) vorangegangenen Sätze. Die Klavierstücke Opus 3 zeigen bei einer gedanklich stärkeren Nähe zu Schönberg eine deutliche Lockerung des Satzbilds.

Das Duo für Violine und Cello Opus 7 kennzeichnet die spätere Instrumentalmusik. Schon die Bezeichnung „Duo" macht die Überwindung der Sonatenform sichtbar. Der erste Satz des zweisätzigen Werkes trägt die Angabe „Tempo di minuetto", der zweite ist ein „Allegretto vivace". Eine zum Tänzerischen hinstrebende Melodik fließt noch nicht ungehemmt. Das Zusammenspiel der beiden Melodieinstrumente ergibt keine lineare Polyphonie. Die oft zackige, arabeskenhaft gebrochene Linie hat dennoch eine Tendenz zur Rundung. Die Einfachheit der Form beruht auf äußerlicher Flächengliederung; sie ist noch nicht organisches Wachstum. Der zweite Satz läßt die anfangs verschleierte Geste Schönbergs stärker hervortreten.
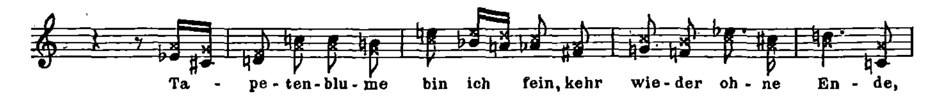
2.

Erst seine Vokalmusik zwingt Eisler zu einer bedingungslosen Auseinandersetzung mit Schönberg und deckt seine Individualität mit wachsender Klarheit auf. Die sechs Lieder Opus 2 vertonen Texte von Claudius und Klabund. Aus dem Erlebnis der Lyrik erwächst eine noch positive Einstellung zum Text. Ihr Ausdruck ist eine im allgemeinen trotz geweiteter Intervalle (Schönberg) gesangvoll fließende Linie, von der der folgende Anfang des zweiten Liedes ein Bild geben kann:




Die „Palmström"-Gesänge Opus 5, welche die Entwicklung der Vokalmusik Eislers fortsetzen, sind für seinen Weg wohl am meisten charakteristisch. Sie sind in ihrer Verbindung von Sprechstimme mit einzelnen Instrumenten eine Nachahmung von Schönbergs „Pierrot Lunaire", die sich an einzelnen Stellen bis zur Kopie steigert und die eigenen Entwicklungswerte des Komponisten vorübergehend verschwinden läßt. Unter den fünf Stücken stellt sich das letzte allen andern selbständig gegenüber. Während jene im „Pierrot Lunaire" beinahe restlos untergehen, schlägt dieses „Couplet von der Tapetenblume" Töne von stärkerer Eigenart an. Dieser Ton, den der Komponist selbst durch die Anweisung „wie im Kabaret vorzutragen; halb singend" erläutert, ist
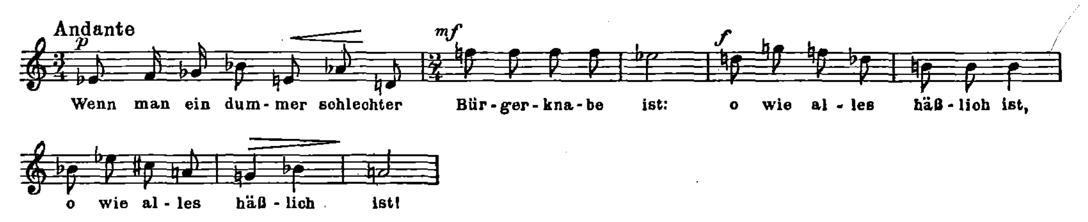
vergessen Sie nicht: es ist Frühling! Streiken Sie wegen dem furchtbaren Lichthof?“). zum ersten Male von Schönberg aus überhaupt nicht mehr denkbar. Auch hier können die ersten Takte der Singstimme zeigen, worum es sich handelt:




So wird die Kantate, die im letzten Sommer in Baden-Baden aufgeführt wurde, das erste Stück, das Eislers Gesicht ganz klar zeigt. Freilich werden hier überwiegend seine Schwächen sichtbar; nur vereinzelte Ansätze lassen das Ziel erkennen.

Die „Texte“ dieser Kantate sind eine letzte Absage an die Lyrik. Es sind banale, improvisierend gereimte Alltäglichkeiten, letzten Endes eine snobistische Selbstpersiflage. (Beispiele: „Es ist unmöglich, ganz allein in einer fremden Stadt zu sein; oder: Wenn man ein dummer, schlechter Bürgerknabe ist, o wie alles häßlich ist! Wenn ich einst geh zur ewigen Ruh, deckt mich mit Notenpapieren zu“.)

Flucht in diese Atmosphäre ist vielleicht ebenfalls als Notwehr gegen Schönberg zu verstehen. Sie wird aber zugleich zur befruchtenden Kraft. Denn an den besten Stellen der Kantate gewinnt eine gewissermaßen banalisierte Singstimme unmittelbaren Impuls aus den Worten. Hier zugleich wird die Haltung wieder gewonnen, welche sich im Couplet des „Palmström“ vorbereitet hatte. Der Anfang des Stückes „Depression“ dient als Beispiel:
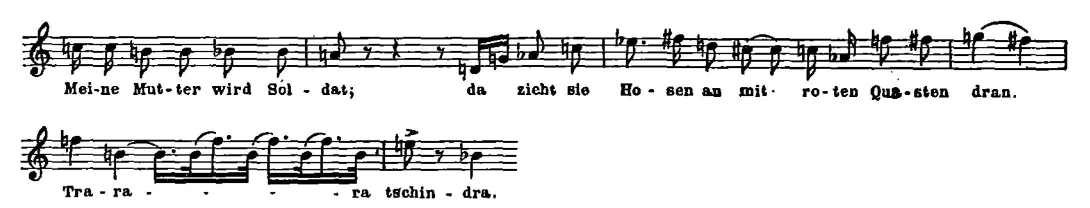



Vereinfachte Intervallspannung wirkt sinnfälliger und bewirkt größere Plastik des Rhythmischen. Solche Entwicklungsansätze treten immer wieder an einzelnen Stellen der Kantate auf. Wenn sie freilich erst aus der rückschauenden Perspektive der „Zeitungsausschnitte“ ganz klar erkennbar werden, so liegt das daran, daß der Stil der Kantate durch den überheblich gesteigerten Terzettsatz und vor allem durch die meist sehr schwachen instrumentalen Zwischenspiele, die ohne Notwendigkeit in eine frühere Entwicklungslage zurückfallen, gefährdet wird.

Auf diesem Unterbau erscheinen Hanns Eislers „Zeitungsausschnitte“ (für Singstimme und Klavier) als Höhe, als ein zum ersten Male in seiner Gesamtheit geglücktes Kunstwerk. Der Bruch mit dem Gedankenkreis Schönbergs hat sich nun radikal vollzogen. Was sich in der Kantate durch nihilistische Verspottung des Textes vorbereitet hatte, wird hier zum Ausdruck eines Weltbildes.

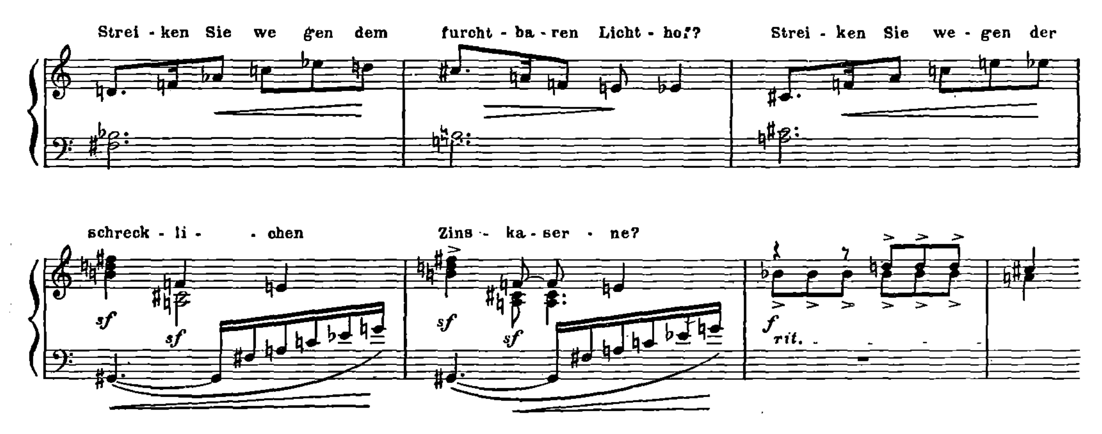
Zeitungsausschnitte: das ist nicht ganz wörtlich zu verstehen. Eisler vertont Kinderreime („Mariechen, du dummes Viehchen“ oder: „Wird schon wern, mit der Mutter Bärn!“) oder die Heiratsannonce eines Bürgermädchens und eines Grundbesitzers, die Enquête eines Landesschulrats in einer Volksschule über die Sünde oder die Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof („Ich bitte Sie sehr, zu blühen, Herr Baum;

Das Gemeinsame ist die Zone aller dieser Texte; sie ist proletarisch, eine bisweilen zum blutigen Hohn gesteigerte Absage an bürgerliche Gesinnung und darüber hinaus auch an bürgerliche Kunst, an individuellen Ausdruck, an Lyrik überhaupt. Schon der Mut und die Gesinnung, welche diese Texte zusammenstellten und vertonten, sind ein positiver Faktor.

Der Blick auf die Musik verstärkt diesen Eindruck. Es lag die Gefahr nahe, die Schnoddrigkeit dieser Worte auch auf die Musik zu übertragen. Das hat Eisler nicht getan. Es ist seine stärkste Leistung: daß er aus dem gemeinen Gassenhauer ein Kunstwerk von gespanntem Formwillen und klarer Gliederung aufbaut. Nicht nur das nun ganz eigene Gesicht des musikalischen Ausdrucks sondern die in den besten Stücken der Reihe durchströmende motivische Kraft und organische Geschlossenheit kennzeichnen dieses Werk. Es hat sich von der noch in der Kantate spürbaren nervösen Atmosphäre befreit. Von der melodischen und rhythmischen Durchgestaltung der Singstimme gibt der Anfang des „Kriegslied eines Kindes" ein Bild:




Auch die instrumentalen Linien schwingen nun zum ersten Male wirklich aus. Dazu tritt eine starke Verstraffung des Rhythmischen und vor allem eine Vollendung der am klarsten im Duo für Violine und Cello sich vorbereitenden Lockerung des Satzes. Diese Lockerung ist ausgewogen gegen eine starke gedankliche Konzentration und gegen einen durchweg geordneten Formverlauf. Unter diesem Gesichtspunkt halten wir die „Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof" für das stärkste Stück der Reihe. Ein Ausschnitt kann einen Einblick in Satztechnik, melodischen Ausdruck und rhythmischen Gestaltungswillen des Komponisten geben:




So ist der letzte Eindruck diesem Werk gegenüber der eines geglückten und wirklichen Zeitbildes. Es bleibt abzuwarten, ob Eisler über diesen einmaligen Wurf hinaus zu einer umspannenden Leistung gelangt, abzuwarten auch, ob sich das hier angefaßte Stoffgebiet einer Weitung fähig erweist.

# Aufführungsbesprechung

Hermann Springer – Heinrich Strobel – Werner Wolffheim

Klemperer brachte in der Krolloper den „Don Giovanni". Er löst ihn sowohl von rokokohafter Weichheit wie von betonter Dämonie ab und gestaltet ihn als reines Buffospiel. Umso bedeutungsvoller hebt sich der Schluß; es werden Energien frei, die sich im Spielgeschehen sammelten. Klemperer strebt nach äußerster Konzentration und Klarheit, nach planvoller Vereinfachung der Szene, die durch weitestgehende Ausnützung eines festen Bühnenvorbaus pausenlosen Ablauf ermöglicht. Exakte Übereinstimmung zwischen Bühne und Orchester wird nicht im gleichen Maße erreicht wie im „Fidelio". In den Ensembles fällt allzu grosse Gebundenheit der musikalischen Linien auf. Der Kontrast der Gegenspielfiguren zu der Aktivität Don Giovannis und Leporellos ist in maskenhafter Starrheit herausgearbeitet. Die Rezitative laufen in höchster dramatischer Spannung ab. (Leider vernachlässigt auch Klemperer in der Behandlung der Melodielinie die Stilgesetze der Zeit; die Rezitative bringt er ohne die notwendigen Appogiaturen). Ewald Dülbergs Bühnengestaltung geht von einer dem Barock genäherten Architektonik aus, die in der Schlußszene des ersten Aktes zu einer der Spielentfaltung hinderlichen Enge führt. Die in der Richtung zum Puppenspiel stilisierten Kostüme bringen Leben in die auf schwarz, rot und gold gestellten Bilder. Die gesanglichen Leistungen stehen auf ansehnlicher Höhe. Gesanglich überragend der Ottavio Fidessers. Krenn in der Titelpartie: straff, draufgängerisch, doch ohne Verführerliebenswürdigkeit. Sehr klar und fesselnd angelegt die Elvira der Tilly Blättermann. Tüchtig die Donna Anna der aus Leipzig herbeigeholten Fanny Cleve. Dagegen grob, humorlos und laut der Leporello Kalmanns, grotesk übersteigert der Masetto Gollands.

Für die Städtische Oper ist das Fehlen einer straffen Führung nachteilig. Walter beschränkt sich auf die Leitung der von ihm einstudierten Werke. Die Repertoireopern bleiben oft Kapellmeistern überlassen, die ihren Aufgaben nur bedingt gewachsen sind. Diese Aufführungen leiden auch unter dem Mangel an Kontrolle und Auffrischung, da kein leitender Regisseur eingreift. Seit Beginn der Spielzeit behilft man sich mit Gastregisseuren: Martin, Niedecken-Gebhard, Dobrowen, Hörth.

Ein Strawinskijabend, der eingeschoben wurde, um auch an dieser Stelle einmal an das neue Schaffen zu erinnern, machte wenig Eindruck. „Die Nachtigall", im Konzertsaal bereits mehrfach gespielt, ist nur eine lose Folge von drei Bildern nach Andersens Märchen: ein artistisches Werk, zum französischen Impressionismus neigend, reich an zarten Farbmischungen, in seiner Einheit durch die verschiedene Entstehungszeit der einzelnen Akte bedroht. Während der erste Teil noch im Bereich Debussys liegt, wirkt in der zweiten Hälfte bereits der Stil der „Sacre"-Periode nach. Dobrowen führte die Inszenierung aus seiner Kenntnis des russischen Theaters.

Das Jugendwerk „Der Feuervogel" ist vielfach konventionelle Theatermusik unter Verwendung volksmäßiger Elemente. Es wurzelt in der alten russischen Ballett-tradition und muß dementsprechend wiedergegeben werden. Dazu reichten jedoch die tänzerischen Kräfte nicht aus. In dieser dilettantischen Form war die Aufführung nicht zu rechtfertigen.

Fraglich bleibt es auch, ob die Neueinstudierung der „Manon" von Massenet notwendig und wünschenswert war. Gewiss ist es verständlich, wenn man neue Aufgaben für ein zugkräftiges Mitglied des Ensembles wie Frau Ivogün sucht. Aber das darf nicht dazu führen, daß das Repertoire in eine bestimmte Richtung gedrängt wird. Die glänzende Aufführung beherrscht Frau Ivogün, neben ihr ragt Carl Martin Oehmann hervor.

*

Von Klemperer hätte man erwartet, daß er in jedem Konzert ein Werk aus dem Bereich neuer Musik ansetzen würde. Ein Brahmsabend war an dieser Stelle nicht nötig. Klemperer überzeugt durch seine energische, strenge und sachliche Interpretation der c-moll Symphonie. Er beschönigt nicht den herben brahmsischen Klang, er gestaltet den dritten Satz unvergleichlich schwebend und fließend. Durch den überlegenen und beherrschten Vortrag des Violinkonzerts stellt sich Joseph Wolfstal an diesem Abend in die erste Reihe der Geiger. Bei Furtwängler hört man vor Bruckners 7. Symphonie, die er aus innerer Verbundenheit mit dem Werk vollendet aufbaut, Wanda Landowska auf dem Cembalo mit einem kaum für dieses Instrument gedachten, spielerisch-zarten Konzert von Haydn. Die Künstlerin, die einen gültigen Vortragsstil für alte Musik geschaffen hat, steigert die Komposition durch die Geistigkeit und Subtilität ihrer Wiedergabe, obwohl der Riesenraum der Philharmonie die Wirkung beeinträchtigte. Konzentrierter und vielseitiger kam das Wesentliche ihrer großen Kunst in einem Vormittagskonzert der Volksbühne zur Geltung. Bruno Walter stellte eine von Richard Strauß für den einarmigen Pianisten Wittgenstein gelieferte Gelegenheitsarbeit heraus, die den pomphaften Titel „Panathenäenzug" trägt.

Zum ersten Mal erschien der Russische Staatschor mit Volksliedbearbeitungen und einer Messe von Rachmaninoff, die sich auf kirchliche Weisen stützt. Man bewunderte die auf jahrhundertelanger Tradition beruhende Disziplin, die Ausgeglichenheit des erlesenen Stimmaterials, vermißte aber die Vitalität, die man gerade bei russischen Chören gewohnt ist. Zwei Abende des Lénerquartetts bewiesen erneut, daß diese bedeutende Kammermusikvereinigung immer noch nicht die Resonanz bei den Hörern hat, die sie aufgrund ihrer überragenden Leistungen verdient. Das englische Brosaquartett führte sich aufs glücklichste mit einem temperamentvollen und sensitiven Stück von Arnold Bax ein.

# UMSCHAU

## ARTHUR HONEGGER: ANTIGONE

Musikalische Tragödie in 3 Aufzügen. – Uraufführung in deutscher Sprache am 11. Januar 1928 im Stadttheater Essen.

Mächtig ragen die gewaltigen Dramen der Antike in ihrer überwältigenden, zeitlosen Monumentalität in unserere Zeit hinein, die sich müht, für ihre ewige, übermenschliche Größe nachschaffend neuen Ausdruck zu finden. Fast gleichzeitig sind

zwei der allermodernsten unter den Musikern unserer Tage in den Bann der beiden größten Tragödien des Sophokles, ja des Altertums überhaupt, gezogen: Strawinsky schrieb einen Oedipus, Honegger seine Antigone. Man versteht, was den Schöpfer des „König David", der „Judith" an dieser gewaltigen Dichtung anziehen mußte: die Wucht ihrer Linienführung, die Einfachheit und Tiefe ihrer Psychologie, die Polarität ihrer seelischen Gegensätze, die ungeheure Größe ihrer chorischen Sprache. Der Komponist fand einen Textdichter in dem Franzosen Jean Cocteau, der die alte Tragödie „frei nach Sophokles" (so wörtlich auf dem Titelblatt!) nachdichtete. Es habe ihn gereizt, heißt es im Vorwort des Dichters, „Griechenland vom Flugzeug aus zu photographieren", also die Dichtung „aus der Vogelperspektive" zu übersetzen, wobei dann „oft große Schönheiten verschwinden, andere aber auftauchen", jedenfalls aber die Möglichkeit gegeben sei, „das alte Meisterwerk zu neuem Leben zu erwecken". Wir sind nun der Meinung, daß dem Dichter dieser gewiß löbliche Vorsatz nicht im vollen Maße gelungen ist. Was wir feststellen, ist eine rücksichtslose Kürzung des Originals, bei der z. B. die Strophen eines Chorlieds auf ebensoviele Zeilen zusammengedrängt werden und die ganze Handlung wirklich „wie im Fluge" vorüberzieht. Die Vorgänge bekommen etwas atemloses, gehetztes, und es fragt sich, ob durch eine solche Zusammenballung nicht dem tragischen Ablauf des Geschehens seine Folgerichtigkeit und Größe genommen wird. Stärker als dieser Einwand wiegt das Bedenken gegen die Stilform der Sprache, die diese sogenannte Neudichtung spricht. Sie wirkt auf weite Strecken in ihrer übergenauen Anlehnung an den sophokleischen Ausdruck wie eine schlechte Primanerübersetzung aus dem Griechischen, um sich dann wieder, vor allem in der Partie des Kreon, einer sehr ungriechisch-derben Ausdrucksweise zu bedienen. So redet Thebens Herrscher seinen Sohn an: „Mein Herr von Haberecht" und meint angesichts der ihr Schicksal beklagenden Antigone: „Nicht braucht es . . . soviel Kantaten. Hopp, schnell hinweg mit ihr". Oder er ruft: „Was soll der Blödsinn", drückt sich also recht korpsstudentisch-schneidig aus. Daß der Chor singen muß: „Bacchus, Thebens erster Bürger" sei als weitere Seltsamkeit angemerkt. Man weiß nun allerdings nicht, wieviel von diesen Entgleisungen auf die Rechnung des französischen Textdichters kommt und was auf die des Übersetzers Leo Melitz. Betont dieser doch ausdrücklich, daß die deutsche Fassung „keine Übersetzung im alltäglichen Sinne, sondern eine Bearbeitung" sei. Nur diese Tatsache übrigens, daß sich mit der bei der Übersetzung notwendig werdenden Anpassung der Singsstimmen an den deutschen Text starke Unterschiede zwischen dem französischen Original und der deutschen Fassung herausgebildet haben, rechfertigt die Bezeichnung der nach der Brüsseler Uraufführung stattfindenden Essener Wiedergabe als einer neuen „Uraufführung".

Auch der Komponist hat wie der Dichter und der Übersetzer eine Vorrede vorangeschickt. Folgende Gedanken hätten ihn geleitet: erstens „das Drama in ein engmaschiges symphonisches Gewebe zu hüllen, ohne seine Beweglichkeit zu belasten"; zweitens „das Rezitativ durch eine melodische Führung der Singstimme zu ersetzen . . . und eine melodische Zeichnung zu suchen, die durch das Wort selbst hervorgerufen wird, vor allem durch die ihm innewohnende Plastik, welche ihre Umrisse klarer werden läßt und die Linien deutlicher hervorhebt", endlich „als ehrlicher Arbeiter eine ehrliche Arbeit zu liefern".

Um mit dem letzten anzufangen: man wird dem Komponisten zugeben müssen, daß er ein respektables Stück Arbeit geleistet hat. Auch die werden es zugeben müssen, die die Resultate dieser jahrelangen Arbeit (Januar 1924 bis Februar 1927 steht unter der Partitur) bewußt oder gefühlsmäßig ablehnen. Man spürt diese Arbeit weniger beim erstmaligen Hören, obwohl einem auch da schon die klare Gliederung und straffe Zucht dieses vermeintlichen Wirrwarrs von Tönen zu Bewußtsein kommt. Aber zu wirklichem Respekt gedrängt fühlt man sich erst bei genauem Studium der Partitur oder des Auszugs. Wie eindeutig und einprägsam, wie lapidar sind diese Themen, vom ersten, später immer wiederkehrenden Thema des Trotzes im kurzen Orchestervorspiel, bis zum letzten wuchtigen „zu spät" des Chores, das, vom Orchester unisono wiederholt, die Tragödie abschließt. Wie vielfältig die motivischen Beziehungen von einem Teil des Werkes auf den anderen, die überall die tieferen seelischen Verbindungen herstellen. Das ist gewiß, in dieser atonalen und linearen Schreibweise offenbart sich ein gewaltiges Können. Doch ist diese Musik nicht nur gekonnt, nicht kalt und empfindungsleer. Wie ein Feuerstrom ergießt sie sich und reißt unwiderstehlich mit. Die Zusammengedrängtheit der szenischen Handlung, die Beschränkung des Dialogs auf das unbedingt Notwendige, die Sachlichkeit der Gefühlssprache: rein dichterisch genommen anfechtbare Qualitäten des Textes, der Musik sind sie jedenfalls zugute gekommen. Das ist ein kurzer vulkanhafter Ausbruch von unerhörter, fast brutaler Leidenschaftlichkeit, er erschüttert und befreit den Hörer, er überwältigt mit einem Wort.

Bei offenem Vorhang rollt die Handlung ab, gegliedert durch die beiden gewaltigen Gesänge des unsichtbar aufgestellten Chores bei verdunkelter Bühne. Diese beiden Chöre sind es vor allem, die auch den widerstrebenden und kühlen Hörer sofort in den Bann ziehen. Dieser erste, einstimmige Gesang der Chortenöre unter Begleitung der grellen Trompeten „Seltsame Menschheit, Meer bezwingend" (das sophokleische „Vieles Gewaltige lebt") mit dem ständig wiederholten Tonschritt c – e ist von erschütternder Prägnanz, der Bacchuschor gegen Schluß der Tragödie von aufwühlender Harmonik und Melodik. Hier erweist sich Honegger nicht nur als der bekannte Meister eines genialen Chorsatzes, sondern auch als Künder eines Griechentums, das sich heute für unseren Blick als das eigentliche vor das übliche Klischee der Gipsabgüsse, der edlen Einfalt und stillen Größe gedrängt hat, eines berauschend leidenschaftlichen, eines orgiastischen, eines dionysischen Griechentums, von dem schon Nietzsche, ja bereits der späte Hölderlin wußten.

Die Sprache seiner Musik ist ohne Zweifel rücksichtslos, hart und unerbittlich gegenüber allen Ansprüchen des sogenannten Wohlklangs. Sie huldigt der monumentalen Linie, sie duldet nicht nur, sie sucht, sie liebt die Dissonanz. Doch gibt es auch tonale Momente von sehr einprägsamer und klangvoller Harmonik, so bei der Chorstelle: „jetzt erstrahlet ganz Theben im herrlichsten Siege" oder bei der anderen „glücklich ist, wer schuldlos". Jedenfalls aber lebt dies Werk nicht von der Harmonie, sondern von der Linie und mit ihr vom Rhythmus. Dieser ist denkbar einfach und klar, ja bildet den eigentlichen tragenden Grundpfeiler dieser Musik, und auch bei den einzelnen Themen ist das Urelement nicht ihr Melos, sondern ihr Rhythmus. So erfüllt sich auch des Komponisten Anspruch, im Sprechgesang seiner Singstimmen die innewohnende

Plastik des Worts sich auswirken zu lassen. Ein Wort wie etwa „Jupiter“ oder „Antigone“ wird in seiner ihm eigentümlichen rhythmischen Prägnanz erlebt und wiedergegeben. Die Melodieführung der ungemein schwierigen Singstimmen ist überreich an rhythmischer Abwechslung, an minutiösem Detail kleinster Zeitwerte, es bedarf rhythmisch ganz sicherer, ja besonders veranlagter Sänger, um dieser die peinlichste Akribie verlangenden Gesangsweise gerecht zu werden. Diese Honeggersche Art des Sprechgesangs hält den Sänger in einer ununterbrochenen, jeden Nerv und Muskel beanspruchenden Spannung, die jede Bewegung, jedes besondere Maß von Gestikulation ganz von selbst verbietet; möglichst wenig sich bewegen, aber sehr klar und deutlich aussprechen, so lautet die Forderung, die zu Beginn der Partitur vom Komponisten an den Sänger gerichtet wird. An ganz seltenen Stellen nur erfolgt so etwas wie eine Entspannung und Lösung, so bei dem herrlichen Altsolo eines Chorführers: „O Liebe, die alle Menschen beherrschet“. Sonst behält man den Eindruck einer unaufhörlichen, zugleich magischen und nervösen Spannung, einer unheimlichen Erregung und Hast bei äußerlich statuenhafter Ruhe der Singenden. Die Instrumentation endlich ist mit allen Wassern moderner Technik gewaschen, aber enthält sich des artistischen Raffinements und der kapriziösen Überraschungen. Sehr beliebt ist auch bei Honegger der solistische oder konzertierende Gebrauch einzelner oder mehrerer Instrumente. Besondere Neuigkeiten in der Klangmischung fallen nicht auf, wohl aber einzelne Momente von pointierter und suggestiver Färbung. In der Dynamik finden sich starke Kontraste, zum Glück, da die angestrengten Nerven jedes Pianissimo dankbar begrüßen.

Die Essener Spielleitung (Erich Hezel) hatte sich bemüht, dem wuchtigen Charakter, dem Tempo und der Atmosphäre des seltsamen Werkes Rechnung zu tragen. Sie hatte in der Ausstattung (Kaspar Neher), der Kostümierung und dem sonstigen szenischen Drum und Dran den Stil jenes vorklassischen Griechenlands, das wir aus erhaltenen Masken tragischer Schauspieler, Vasenbildern und Wandgemälden kennen und das dem Dichter und dem Komponisten vor Augen schwebte, treffen wollen. Der Chor stand verdeckt, die handelnden Personen sangen auf einer die ganze Bühne schneidenden Treppe, die vier Chorführer hatte man durch überlebensgroße, gemalte Figurinen dargestellt, diesen aber seltsamerweise große metallene Schalltrichter in den Mund gesteckt, durch die der Gesang der Chorführer so klang wie eben der menschliche Gesang durch metallene Trichter klingt, also nicht gerade schön. Sicherlich ein Fehlgriff der sonst stilbewußten und einheitlichen Regie, aber etwas Nebensächliches, das zu Unrecht von einem Teil des Publikums als Hauptsache, besser Vorwand für die Ablehnung des ganzen genommen wurde. Hier setzte denn auch bei der dritten Aufführung der Krawall ein, während bei der eigentlichen Uraufführung bis auf den üblichen Achtungserfolg ziemliche Lauheit geherrscht hatte. Jetzt, als der Chorführer durch seinen Trichter in metallisch dumpfen Lauten das Nahen Kreons, des neuen Herrn, ankündigte, begann man zu lärmen, bis der Vorhang fallen mußte, trotz allem eher eine gefühlsmäßige, vielleicht sogar von Drahtziehern absichtlich inszenierte Kundgebung gegen Fremdartiges und Fremdländisches als bewußte Ablehnung des musikalischen Werks, das man auch an jenem Abend nach Hinausbeförderung der Ruhestörer ruhig zu Ende spielte und seither noch mehrfach vor einem Häuflein unentwegter Ent-

mente. Aber selten spingt ein Funke über: man sitzt während des größten Teils des husiasten und einer großen Mehrheit ratloser und erschreckter Abonnenten wiederholt hat.

Die musikalisch-gesangliche Leistung der Uraufführung war überzeugender als die szenische: das Orchester spielte zugleich mit Abscheu und Hingebung, unter dem suggestiven Einfluß seines Dirigenten Rudolf Schulz-Dornburg, der diese an sich schon leidenschaftlich vorwärtsstürmende Musik noch mehr mit nervöser Unrast füllte und die größten Hindernisse der Partitur mit einem Temperament und einer Hingabe nahm, als ob sie nichts wären. Die Sänger zeigten sich den schwierigen Anforderungen ihrer Rollen aufs beste gewachsen, hervorzuheben wären vor allem Dodie van Rhyn-Stellwagen in der Titelrolle und Heinrich Blasel als Kreon, letzteres auch darstellerisch eine glänzende Leistung. Dem Musikdrama voraus ging eine Aufführung des Honeggerschen Balletts „Der siegreiche Horatier", dem die Tanzgruppe der Bühne unter Jens Keith, verstärkt durch einen eigens dazu gebildeten Bewegungschor, zu einer sehr eindrucksvollen Wiedergabe verhalf. Auch bei diesem Werk des tänzerischen Stils erkannte man wieder, wie sehr die eigentliche Kraft Honeggers im Rhythmus liegt.

Alles in allem ein großer Tag für die Essener Oper, in die mit der Leitung Schulz-Dornburgs ein stärkerer Wille zur Bejahung des Modernen eingezogen ist. Ob die Antigone ihren Weg nehmen wird? Ob spätere Geschlechter sich zu dieser Musik bekennen werden? Wir lassen diese Frage offen, erinnern aber an die Ablehnung der Straußchen „Elektra" vor 20 Jahren, die heute ein so selbstverständlicher Besitz der neuesten Operngeschichte ist. Ob aber zukunftsreich oder nicht, jedenfalls ist die Honeggersche Musik in stärkster Weise Zeitausdruck und als solcher von einer Bedeutung, die ihr kein Unvoreingenommener abstreiten wird.

A. Rohlfing (Essen)

## SPIEL AUF MEHREREN KLAVIEREN

1.

Jean Wiéner und Clément Doucet. Der eine: mager, ungeheuer beweglich, ein wenig spitz-fanatisch. Der andere: gemütlich, mit einem Anflug genießerischer und zugleich seelenvoller Behäbigkeit, ein gewinnend, dabei echt französischer Typ. Die Herren kommen aus Paris und spielen auf zwei Klavieren. Wiéner: lebhaft, eindringlich, sichtbarstes Temperament; fällt ihm das Thema zu, so hämmert er es ganz eckig heraus. Indessen Doucet immer Miene macht, als betätigten sich seine Hände nur für sich allein; und die wieder laufen wie zufällig über die Tasten, bequem und scheinbar ohne Anstrengung, sodaß man, weniges sehend und erstaunlich viel hörend, kaum den eigenen Ohren traut. Beide haben eine phänomenale Technik, ihr Zusammenspiel beweist dazu viel Feuer, viel Geist, eine seltene Exaktheit, ja, ein rhythmisches Gefühl, wie man es nicht leicht ein zweites Mal findet. So fühlt man sich bezaubert, hingerissen; genießt. Was aber? – die Verschiedenheit der Temperamente, so scheints.

Walter Gieseking und Eduard Erdmann. Auch sie spielen einmal auf zwei Klavieren. Der eine: sehr behutsam, mehr die Musik streichelnd als sie dem Hörer aufzwingend, überlegte Gestaltung bietend. Der andere: jugendlich-draufgängerisch, einer naiven, ungebändigten Kraft vertrauend. Also gewiß auch hier zwei sehr verschiedene Tempera-

Abends unbewegt im Saal und empfindet den Gegensatz der Charaktere als unüberwindliches Hindernis des Genusses. Und so sind wir geneigt anzunehmen, ein Irrtum nur habe uns zu der Meinung verleitet, daß bei den Franzosen zunächst und als wesentlichstes Moment die Ungleichheit der künstlerischen Individualtäten uns erfreut habe.

Wir denken zurück. Die Franzosen waren wunderbar aufeinander eingespielt; man spürte, daß sie seit Monaten, seit Jahren miteinander musizieren. Die Deutschen – es war einer Konzert-Direktion gelungen, die beiden Künstler zu einem gemeinsamen Konzert zu veranlassen; die wenigen Verständigungsproben, die sie gehabt haben mögen, hatten nicht ausgereicht, eine musikalische und technische Gemeinsamkeit zu erringen. So stellten hier immer wieder (wobei eigentlich stets Erdmann verantwortlich gemacht werden mußte) kleine Differenzen sich ein, während dort, bei den Franzosen, eine vollkommene, undurchbrochene Übereinstimmung der Spieler fesselte. Da nun aber der eine der Eindrücke als bedeutungslos sich nur mühsam in unserer Erinnerung noch erhält, der andere aber so sehr als unverlierbarer Gewinn lebendig bleibt, sollte es schwer fallen, sich vorzustellen, wir hätten vielleicht geradezu das Gegenteil dessen, was wir zuerst gemeint, genossen: statt der Eigenart der Spieler eben die Aufhebung der Eigenart, die Verschmelzung zweier (nur anfänglich, nur in den Voraussetzungen ungleicher) menschlich-musikalischer Haltungen?

Eine Erinnerung taucht auf: Konzert von Paul Whiteman. Da spielten vier Leute auf vier Klavieren. Mit der absoluten Präzision von Maschinen. Die Reaktion darauf war, daß man sich angeekelt fühlte. Dies nahmen wir nicht mehr als Kunst auf, sondern als Erniedrigung des Musikers, des Menschen, der ja, trotz Bindung, Schicksal, „Maschinenzeitalter", sich als frei fühlen will und fühlen soll. Es kann kein Zweifel hierüber bestehen: die völlige Ausschaltung des individuell-künstlerischen Moments wirkt als Abtötung jeden Reizes, ja, unerträglich, als Perversität. Dabei verursacht nicht etwa, wie man zunächst meinen könnte, die Vierzahl der Klaviere und Spieler den Eindruck. Sondern wenn Jack Hylton Piano-Duets bietet, gleichermaßen bestrebt, solche Metronom-Musik uns vorzusetzen, wächst in uns die gleiche Empfindung wie damals bei dem selbstgekrönten Jazzkönig: Empörung.

Beruhigt kehren wir zur ersten Meinung zurück: es waren doch die Temperamente, die wir genossen haben. Nicht die aus der Verschiedenheit destillierte Gleichheit (in die von allen persönlichen und ästhetischen Werken nur ein armseliger Bruchteil sich retten könnte), sondern die auf der Basis der Übereinstimmung von Technik und Gesamtauffassung sich erhebende individuelle Freiheit bietet den höchsten Gehalt des Zusammenspiels mehrerer Musiker, in der Kammermusik wie beim Klavierensemble. Trotzdem ist solches Spiel nicht völlig irrational. Denn mag uns scheinen, jene Eigenart des Temperaments, die ja aus rhythmischen Feinheiten, aus der reichen Variabilität der Dynamik erlebbar wird, wirke völlig fessellos sich aus – der musikalisch durchblutete Mensch wird unwillkürlich die Ungebundenheit allein der Herausarbeitung der musikalischen Gestalt, der lebendigen Erfüllung der melodischen, der rhythmischen, der klanglich-harmonischen Phrase dienstbar machen. Sodaß da doch wieder ein faßbar rationaler Wert sich verwirklicht. Aber freilich, nicht die brutale und öde Rationalität der (immer primitiven) Maschine herrscht dann, sondern eine edlere: die feine und stets wechselnde, sich anpassende des musikalischen, des ästhetischen Geistes.

Die Klärung dieser Einsicht war ein erster gedanklicher Gewinn dieser Abende, an denen die beiden Franzosen uns in so seltenem Maße beglückten.

2.

Gieseking und Erdmann, bemüht, allgemein bekannte Werke zu meiden und durch die Wahl der Kompositionen das Konzert möglichst anziehend zu gestalten (so boten sie eine schöne Choralfantasie von Busoni und eine sehr feine kleine Suite von Debussy) führten auch einige vierhändige Sachen auf, nunmehr eines einzigen Klaviers sich bedienend. Ein überraschender Eindruck ergab sich: das Spiel der beiden Solisten, das in den auf zwei Klavieren erklingenden Stücken des Programms, wenngleich ein einheitliches Bild nicht entstand, doch des Interesses nicht entbehrte, wirkte stumpf und völlig gleichgültig.

Ein rechtes Alternieren von hoch und tief läßt sich auf dem Klavier, da die Divergenz zwischen dem Klangcharakter der die Außenstimmen tragenden Lagen zu groß bleibt, nur mit Mühe durchführen. Indem aber, aus diesem Grunde, die Schaffenden auf eine eigentliche Gegenüberstellung des Primo und Secondo meist verzichteten, erfährt beim Zuhörer die Freude am Duettieren (die den wesentlichen Wert des Spielens zweier Musizierenden bildet) unliebsame Einschränkung. So schenkt uns vierhändiges Spiel, reizvoll nur für die Spielenden selbst (oder bestenfalls einmal für einen im kleinsten Raum Miterlebenden), nicht prinzipiell mehr, als bereits der einzelne Klavierspieler aus seinem Instrument zu gewinnen vermag. Ja, da noch dazu die dem Einzelklavier gegenüber vermehrte Fülle der Töne, andererseits die durch die Zweizahl der Spieler erschwerte Verschmelzung des oberen und unteren Parts die Gefahr der Unklarheit erheblich steigert, bedeutet (wenigstens für den im Konzertsaal Zuhörenden) vierhändiges Spiel ein heftige Zweifel verursachendes und kaum zur Sinnerfülltheit zu erhebendes Unternehmen.

Demgegenüber erweist sich das Spiel auf mehreren Klavieren, selbst wenn wir von dem hier eintretenden Genuß einer gemeinsamen Produktion völlig absehen, als eigenartig wertvoll. Insbesondere als die Franzosen spielten, wurde dies ganz deutlich: zwei Klaviere geben eine viel tiefere, schärfere Plastizität als das Einzelklavier. Tanzplatten, die ein mit zwei Klavieren ausgestattetes Orchester reproduzieren, Darbietungen alter Musik, in denen die Ausführung des Generalbasses einem Paar von Tasteninstrumenten übertragen wurde, bestätigen die Behauptung. Die Ursache eindeutig festzustellen, fällt nicht leicht. Die Abweichungen der Spielenden von einander, die wegen ihrer gewissermaßen mikroskopischen Kleinheit als solche schon nicht mehr empfunden werden, der unvermeidliche feinste Unterschied der Klangfarben, der Stimmungen mögen mittragen an den Erscheinungen; aber mir scheint, das bedeutsamste Moment für die Entstehung der beobachteten Erscheinung sei ein anderes: die einfache Tatsache, daß da zwei Instrumente räumlich nahe und doch getrennt zusammenwirken. Wie das Stereoskop durch eine räumliche Verschiedenheit der Bilder Plastik des Sehens gewinnt, so gibt offenbar die räumliche Trennung der gleichartigen Tonquellen Plastik des Hörens. So ist das Paar von Flügeln, wenn sich ein reiner Gesamteindruck einstellt, geradezu ein höheres Instrument als der Einzelflügel: das Spiel auf zwei Klavieren zeigt einen – freilich wohl nicht allzu oft begehbaren – Ausweg aus der (oben besprochenen) Krise des Klaviers.

Das war die zweite Einsicht, die aus dem Spiel der Franzosen erwuchs.

3.

Wenn zwei Klaviere einen höheren ästhetischen Wert darstellen als eines – gut, könnte man denken, gehen wir weiter: spielen wir auf drei und vier Klavieren und die Begeisterung wird grenzenlos sein. Gemach! Es gibt nur einen Raum, eine Plastizität; darum vermag die Dreiheit der Klaviere nichts zu bieten, was nicht die Zweiheit bereits besessen. Hingegen enthält die unvermeidliche oder gar erstrebte Vergrößerung der Klangstärke bedeutsame Gefahr; denn wir wollen Einfachheit, Sparsamkeit und, als letztes Ziel: Klarheit. Prinzipiell also erweckt die Absicht, mit mehr als zwei Klavieren zu konzertieren, schärfste Bedenken; das letzte Konzert des „Ersten Klavierquartetts“ (gegründet von Ernö Rappée) bewies, daß gleichzeitiges Spiel auf vier Klavieren kaum mehr zu leisten vermag, als dies: Freude an Akrobatik zu erwecken und die Komik von hohl pathetischen Stücken wirksam hervortreten zu lassen.

Indessen, vor 200 Jahren schrieb ein (sehr fortschrittlich gesinnter) Musiker Konzerte für drei und auch eines für vier Tasteninstrumente. Er dachte sich die Werke für Cembali (bei denen die Vergrößerung der Klangfülle gewiß willkommen sein durfte); aber spielt man die Stücke auf modernen Flügeln, dann gibt es, genügende Stärke des Orchesters vorausgesetzt (die für Jascha Horenstein, der eine Aufführung des Bachschen Konzerts für vier Klaviere – nach Vivaldi – vortrefflich leitete, bedauerlicherweise nicht zur Verfügung stand) einen herrlich großen und reinen Zusammenklang. Hier das Geheimnis: die Klaviere stürmen nicht gemeinsam, sonder sie wechseln ab, werfen sich gegenseitig die Motive zu, sie konzertieren (in altem Sinn) miteinander. Wer heute für drei und vier Klaviere schreibt (dies manchem freundschaftlich ins Stammbuch) sollte es ebenso zu machen wenigstens versuchen. Das Konzert der Rappéeschen Klaviervereinigung zeigte erfreulicherweise, daß die Herren, die alle gute Musiker sind, offenbar bereits das Bedürfnis hatten, neben dem Massenklavier zugleich und vorzugsweise auch konzertierendes Zusammenspiel zu pflegen; während in einem etwas mehr zurückliegenden Konzert mit Kompositionen insbesondere für vier Klaviere nur einer der Aufgeführten das verstanden hatte, was das zum Unglück der anderen gerade in diesem Konzert erklungene Quadrupelstück der Vivaldi-Bach meinte: Wladimir Vogel, dieser überaus begabte und zukunftsreiche Deutschrusse (der übrigens bezeichnenderweise mit einem einzigen Paar von Klavieren sich begnügt hatte).

Auch Wiéner und Doucet spielten alte Musik, ein Konzert von Vivaldi, das Bach für Orgel bearbeitete, und jene herrliche c-moll-Fuge, die Mozart für zwei Klaviere entworfen hat. Sie machten das hervorragend. Etwa wie sie im langsamen Satz den ostinaten Baß spielen, piano, damit die Oberstimme nicht verdeckt werde, und zugleich verliert man keinen Augenblick das Gefühl, daß dieser kaum sich aufdrängende, aber freilich unerschütterliche Baß eigentlich den ganzen Satz trage – solches habe ich nie zuvor erlebt (und die Bedeutung des von Bach für manchen Mittelsatz verlangten „piano“ ging mir dabei auf). Insbesondere aber, hier verband sich abwechselndes, konzertierendes und gleichzeitiges, zusammenwirkendes Spiel zweier Musiker zu einheitlichster Wirkung; so gab es vollkommenste Plastizität, Klarheit und Durchsichtigkeit zugleich, eine nicht mehr überbietbare musikalische Leistung.

Den Beweis, daß solche Verbindung der beiden scheinbar einander ausschließenden ästhetischen Prinzipien möglich ist, buchen wir als dritten gedanklichen Gewinn jener unvergeßlichen Konzerte.

4.

Schließlich noch einen letzten Zusammenhang: Jazz. Denn diese auf Improvisation oder den Anschein einer solchen eingestellte, in der Freude am Zusammenstoßen gegensätzlicher (und doch wieder vereinbarer) Elemente gegründete Kunstübung findet naturgemäß ihre eigentlichste Erfüllung beim Spiel einer (kleinen) Mehrzahl von Musikern; und darum absorbierte sie mit vollem Recht gerade an den zweiklavierigen Abenden der (so übernationalen) Franzosen den innerlich und äußerlich größten Teil des Interesses.

„Après-midi d'un Faune", bearbeitet für zwei Klaviere, zeigte, von nun bereits als eigentlich zeitlos wirkender Kunst her, wie die gebotenen Umgestaltungen von Tanzstücken angesehen werden sollten. Ein aus zarten Farben sich ergebendes Gemälde wird von einem begabten Stecher auf die Radierplatte gebracht; es verliert einen seiner Reize, aber in der einfarbigen Technik, die die Unterschiede der Lichtwerte viel exakter herauszuarbeiten gestattet, kommt es straffer zur Geltung; man empfindet deutlicher die Anlage, die Proportionen, die Gewichte der Teile; das Bild wird lichter, lockerer, feiner. So erblickten wir Debussys pastellfarbenes Gebilde. Und ähnlich fühlten die Jazzbearbeitungen sich an.

Am Ende von „Hallelujah" von Youmans erklingt ein Teil des Themas mit dissonanten Akkorden ganz weiter Lage, denen mit Notwendigkeit ein piano zugehört; und dann die Fortsetzung mit ganz stumpfer Harmonisierung einer noch weiteren Lage, sodaß ein hauchdünnes pianissimo entsteht. Darin liegt eine Ausgeglichenheit von Mittel und Absicht, die meisterhaft genannt werden muß. Und wenn der „Tea for two" (komponiert von dem gleichen famosen Youmans) im $^6/_8$-Takt erscheint, die einfachste Form, die er überhaupt annehmen kann, gewinnend, so erkennt man das geradezu als klassisch an. In solcher Richtung nun liegt überhaupt der Wert dieser Fassungen fremden (und auch eigenen) Guts: sie sind sparsam, eigentlich zurückhaltend, ohne Schwulst, mannigfaltig und doch übersehbar, sauberste Arbeit. Und die Hauptsache: das alles ist in der Art des Auftretens, der Durchführung, im Anspruch (nicht aber im Gehalt) bezaubernd leicht.

So ist hier plötzlich wieder alles da, was uns je am Jazz gefesselt hat. Dichte nicht durch Masse, sondern den Reichtum der Stimmen (die ganz selbständig nebeneinander sich ausleben, sich verbindend, sich lösend, sich bekämpfend und wieder einander bestimmend); Intensität nicht durch Lärm, sondern durch Vielfältigkeit und Raffiniertheit des Rhythmus. Nichts Maschine, sondern überall freieste gelockertste Lebendigkeit, zusammengefaßt in einer strengen und bezwingenden Gleichmäßigkeit. Und dies ist, wenigstens mir, die Idee des Jazz. Geahnt zuerst bei Eric Borchard und Sam Woodings Orchester, erlebt bei Douglas und der Baker („ich bin keine Maschine, und der Zufall ist viel schöner als jede Maschine" sagt sie ihrem Biographen), vor allem bei Hopkins unübertroffener Jazzband, bestätigt von den Revelers und schließlich hier bei Wiéner und Doucet.

Bei uns freilich leben von dieser schönen und wunderbar zarten, bis in metaphysische Tiefe reichenden Kunst fast nur Zerrbilder. Die deutsche Jazzkapelle, nie

recht zur Ausformung gekommen, entwickelt sich immer mehr dem Militärorchester zu. Eine volle Harmoniemusik, im Freien (in einem Kurgarten, einem Wald; einmal vorm Hafen in Lindau, dann, unvergleichlich, am italienischen Nationalfeiertag auf dem Platz des Kolosseums in Verona) – prächtig; man sollte das nicht geringschätzen. Aber Tanzmusik mit klobigen Rhythmen, ein Charleston mit Harmoniumsdröhnen, ein Tango mit zwei Riesenziehharmonikas – das ist Barbarei. Und ebenso ist Barbarei das Jazz-Symphonie-Orchester. Whiteman hat als erster den unseligen Versuch gemacht, aus der lebendigen Musik, die die Neger sich zusammenphantasiert hatten, ein Kunstprodukt, einen Wirtschaftswert zu machen. Das Ergebnis: stilloser, gehaltloser und zugleich anspruchsvoller Monstrekitsch. So viel Whitemans Musiker können, so gute Variété-Einzelheiten er gebracht haben mag, das Unheil, das dieser Mann gestiftet hat, kann wohl nicht leicht überschätzt werden. Denn er hat den eindrucksvollen Apparat zusammengestellt und so beherrscht seit seinen Taten die Mehrzahl der Jazzkapellen-Leiter, von Ernö Rappée zu Bernhard Etté und Jack Hylton (der freilich glücklicherweise eine gewisse eigene Note sich bewahrte) der Ehrgeiz, den Jazzkönig zu imitieren oder gar zu überbieten. Darum hat Bernhard Sekles, der den Versuch machen will, durch geregelten Unterricht die deutsche Gebrauchsmusik zu veredeln [1]), gewiß Recht. Wenngleich die Ablehnung, die dieser Plan von etlichen Seiten erfahren hat, auch ihrerseits (eben wegen der angedeuteten Situation des Jazz in Deutschland) einer gewissen Verständlichkeit nicht entbehrt.

Jedenfalls aber: wir gönnen Whiteman und sein gesamtes Gefolge den Amerikanern und warten, bis die Revelers zu uns kommen, oder wieder ein paar „echte" Neger oder – das nächste Mal Wiéner und Doucet.

Hans David (Berlin)

## DIE MOORSCHE DOPPELKLAVIATUR

Mein Aufsatz in diesem Heft unter „Musik" war kaum gesetzt, als er auf ungeahnte Weise neue Aktualität erhielt, nämlich durch die Klavierkonstruktion Emanuel Moors, die von Pleyel in Paris ausgeführt und von der Pianistin Winifried Christie dem Wiener Konzertpublikum demonstriert wurde. Das Instrument zeichnet sich durch eine zweite Klaviatur aus, die terrassenförmig über die gewöhnliche gelagert ist; ihre Tasten betätigen den jeweils um eine Oktave höheren Anschlagsmechanismus, und sie kann durch einen Pedalzug an die untere Klaviatur gekoppelt werden. Die Vorrichtung läßt sich etwa mit den Vierfußregistern und dem Oktavenkoppler der Orgel oder des Harmoniums vergleichen.

Diese epochale Erfindung hat vor ihren Vorgängern den Vorzug, daß sie auch die früheren Errungenschaften nicht ausschließt. Wenn beispielsweise das Hammerklavier die dynamische Eintönigkeit des Cembalos überwand, so mußte es auf die Vielfärbigkeit verzichten; und ebenso brachte die Kraftsteigerung des Stahlsaitenklaviers den Verzicht auf die Atemlänge und die färbenden Obertöne der Eisen- und Messingsaiten mit sich. Selbst der allmählich verdoppelte Oktavenumfang des Klaviers hat seine

[1]) Vgl. Karl Holl, Jazz im Konservatorium, im Januarheft dieser Zeitschrift.

Schattenseiten: die beiden Spielerhände beherrschen den großen Bereich nur unvollkommen und nur mit einem unverhältnismäßigen Bewegungsaufwand. Dieser Aufwand, die Bravourtechnik, ursprünglich notwendiges Übel im Dienst der Klangfülle, wurde später zum Selbstzweck, ebenso wie ja auch die Klangfülle nicht mehr bloßes Ausdrucksmittel blieb, sondern zum Endzweck wurde und schließlich ihr musikalisches Substrat abstieß. So hat sich aus den sicherlich wohlgemeinten Fortschritten des Instrumentenbaues der Virtuosenstil entwickelt, die Korrumpierung des vornehmsten Musikinstruments zu einem artistischen Gerät; eine Zweckverschiebung, die die Pianistik Jahrzehnte hindurch vulgarisiert und in den Kreisen der rein künstlerisch orientierten Musiker völlig diskreditiert hat.

Die Moorsche Klaviatur stellt nur die konstruktive Ergänzung des erweiterten Tonumfangs dar; sie ermöglicht das Spiel in der weiten Lage ohne jene berüchtigte Akrobatik. Diese Erfindung wäre eigentlich schon vor hundert Jahren auf dem Platz gewesen, und der damalige Stand der Konstruktionstechnik hätte sie durchaus gestattet. Durch die einfache Klaviatur ist die Pianistik seit Chopin so verflacht, daß auf sie nur die Brosamen der Musikproduktion abfielen. Mit der Doppelklaviatur hätte das Klavier seine Stellung als das Instrument behauptet, von dem die allgemeine Musikentwicklung ihren Ausgang nimmt. Es bleibt nur zu wünschen, daß sich nun zu dem neuen Instrument, das die kühnsten Träume des Pianisten verwirklicht, auch der Chopin unserer Zeit fände, der alle Versäumnis nachholte. Das Moor-Klavier ist wie geschaffen für den linearen Gegenwartsstil, der mit seiner extrem selbständigen Stimmführung, seinen gewaltigen Melodieschritten dem alten Klavier unzugänglich ist. Nunmehr ist das Klavier, richtige satztechnische Behandlung vorausgesetzt, dem Streicherensemble durchaus ebenbürtig an die Seite zu stellen.

Mit der Entmechanisierung des Klaviersatzes und der Spieltechnik geht die der Didaktik Hand in Hand. Was in meinem zitierten Aufsatz über das Klavierstudium schlechthin auseinandergesetzt ist, gilt für das Moor-Klavier in höherer Potenz. Bravourschwierigkeiten werden hier völlig umgangen: die stupenden Oktavenfronten bringt auch der Dillettant zuwege, nämlich durch Pedaldruck; Intervallsprünge, weite Zerlegungen u. dgl. lassen sich beinahe mit stillstehender Hand ausführen, einfach durch Übergreifen auf die zweite Klaviatur. Wer einigermaßen über Fingertechnik verfügt, bewältigt die überlieferte Klavierliteratur mit verblüffender Leichtigkeit. Allerdings bezieht sich diese Erleichterung nur auf das rein Mechanische; ihr gegenüber stellt sich die Komplikation der Spielbewegungen, die erhöhte motorische Leseschwierigkeit. Schon die Orientierung auf der doppelten Klaviatur ist ungleich schwerer zu gewinnen als auf der einfachen. Auch die Umsetzung des Notentextes in adäquate Spielbewegungen läßt sich nicht mehr einfach improvisieren wie bisher, sie ist vielmehr an eine sorgfältige Befingerung gebunden. Die Fingersatzlehre, bisher als handwerksmäßige Empirie betrieben, muß nun mit Rücksicht auf die äußerst vielfältig gewordenen Bewegungsformen zu einer eigenen deduktiven Wissenschaft werden. Diese ungeahnte Vergeistigung des Klavierstudiums ist aber beileibe nicht als Nachteil anzusprechen; ganz im Gegenteil, denn gerade durch die Rationalisierung der Schwierigkeiten wird die Spieltechnik allgemein zugänglich. Das Um und Auf des Unterrichts wird die Leseschulung sein. Zur höheren Technik auf der Moor-Klaviatur ist von der wohl ausgebildeten Lesetechnik nur ein

Schritt, nämlich die Plastik der differenzierenden Dynamik und Phrasierung. Mechanischer Drill, der schon auf der einfachen Klaviatur das Studium drosselt, würde auf der Doppelklaviatur vollends versagen.

Der Musiker, der nur auf das „Ultramoderne“ eingestellt ist, wird dem neuen Klavier gegenüber eine gewisse Skepsis bewahren, da ihn die Pianistik schlechtweg als „überholt“ dünkt. Unsere Zeit überstürzt sich in Ideen. Die Halbtoninstrumente werden von vierteltönigen abgelöst, diese gehen alsbald in solche mit Tonkontinuum über, um erst recht wieder von abgestimmten Geräuschinstrumenten übertrumpft zu werden. Und schon fühlt man sich durch die Grenzen der Schallempfindung überhaupt beengt und will hinaus in die „Farblichtmusik“. Solche Grundideen sind wohlfeil wie die Brombeeren, Ewigkeitswerte sind aber immer nur in der Durchführung zu suchen. Das Moor-Klavier zeigt, welche Möglichkeiten in unserem zahmen Hausinstrument noch schlummern. Es ist zu hoffen, daß unserer Zeit auch ihre Verwirklichung gelänge. Sie beweise, daß sie nicht nur Luftschlösser bauen, sondern auch wahrhaft produktive Leistungen vollbringen kann.

Leonhard Deutsch (Wien)

# MUSIKLEBEN

## ZEITSCHAU

„. . . Nun erst sollte das kommen, was er für seine eigentliche Aufgabe hielt; die Regeneration von Beethoven und Mozart, das würdige Gewand, das unsere großen Meister dem heutigen Empfinden wieder ganz nahe bringen sollte. Ein ganzer Stab von jungen und meist intelligenten Künstlern war um ihn versammelt . . . das wahrhaft Große durfte nun kommen. Aber merkwürdigerweise kam es nicht. Und doch war kein Ton, den er nicht belebt, kein Wort, das er nicht . . . verbessert hätte. Kein Detail im Textbuch, in der Partitur war ihm entgangen, alles war ins echte dramatische Leben übersetzt worden. Und doch blieb man kühl bis ins Herz hinein.

Die Reihe der bitteren Enttäuschungen begann mit „Fidelio“. . . . Auch den enragiertesten Neuerern fehlte etwas – man wußte nur noch nicht gleich was. Und noch mehr mangelte ihnen in dem unbeschreiblich raffiniert und bizarr ausgestatteten „Don Giovanni“, in dem es sogar ein neues Prinzip der Seitenkulissen zu bewundern gab. Erst später, als die L . . . . gelegentlich eines Gastspiels die Hauptrollen in diesen beiden Opern sang, kamen die meisten auf das, was sie vorher vermißt hatten. Es war nur eine Kleinigkeit gewesen: die Musik. Die glanzvolle Tätigkeit des Orchesters konnte es nicht ausgleichen, daß diese Bühne mit ganz wenigen Ausnahmen keine Sänger besaß, die der klassischen Musik ohne Schwierigkeit zu geben mochte, was ihr gehörte. Die blendenden Kostüme konnten für die Hilflosigkeit der Künstler nicht aufkommen, sobald es eine kolorierte Stelle gab.

. . . Wie die Wipfel eines Rokokoparks waren die Individualitäten der Darsteller beschnitten, eingepreßt, unter die Gesamtwirkung gestellt: ein Wunder der Dressur. Man wird den Eindruck eines bewunderungswürdigen Ensembles mitnehmen, aber nicht einer Persönlichkeit . . . . Und eben mit dieser Aufführung scheint er an der Grenze angelangt zu sein. Noch ein Schritt weiter und was wir haben, ist das Marionettentheater!"

Eine glückliche Zusammenfassung alles dessen, was man zur Zeit in den verschiedensten Lagern, mehr oder weniger zugespitzt, gegen Otto Klemperers Opernaufführungen vorbringt. So denkt man. In Wahrheit fliegt ein Blatt der Stuttgarter „Neuen Musikzeitung" heran: Jahrgang 1907, Schauplatz Wien. Nicht Klemperer ist gemeint, sondern Gustav Mahler. Es gibt nichts Neues unter der Sonne. Was man jetzt gegen Klemperer schleudert, wurde grad vor zwanzig Jahren gegen Mahler gesagt. Alles stimmt aufs Haar. Mahler wird heute als Bahnbrecher des Operntheaters verehrt. Seine Wiener Zeit ist eine der glänzendsten in der jüngsten Geschichte der deutschen Oper. Das könnte den Ewig-Gestrigen zu denken geben. Aber wir wissen: sie lassen sich nicht belehren. Sie werden erst für das Heutige sein, wenn sich einmal wieder neue Kräfte und neue Erscheinungen regen. Dann werden sie es mit der Demagogie reaktionärer Ordnungshüterei in Schutz nehmen, so wie sie es jetzt bekämpfen.

Die Berliner haben vor den Wienern nichts voraus? Doch. In ihren Mauern wären weder Kundgebungen musikalischen Kleinbürgertums denkbar wie die 10. Deutsche Sängerwoche, die in diesem Sommer in Wien stattfindet, noch jene völkischen Demonstrationen, die dort zur Zeit gegen „Jonny" losgelassen werden. Das Männergesangsvereinswesen ist eine typische Errungenschaft des 19. Jahrhunderts. Es hatte zur Zeit seiner Entstehung unbedingt kulturelle Bedeutung. Wir kennen auch heute noch eine Reihe künstlerisch wertvoller deutscher Chöre. Meist versandet der Männerchor jedoch in reaktionärer Spießbürgerlichkeit. Er kann gefährlich werden, wenn er sich wie in den letzten Jahren als Hüter deutscher Kunsttradition, als Hüter des deutschen Liedes aufspielt. Wenn der einzelne Männerchorist sich als Musiksachverständiger benimmt wie die klavierspielende Tochter. Man muß es sagen: an der Geschmacksverbildung des Bürgertums hat der Männerchor wenig rühmlichen Anteil. Typische Äußerung der vereinsmeiernden deutschen Mentalität, wurde er allmählich zu einem kunst- und fortschrittsfeindlichen Prinzip – unbeschadet einiger gesanglicher Qualitätsleistungen. (Auch der Meisterschuß beim Schützenfest ist eine Qualitätsleistung). Aus diesem Grund sind wir gegen den Männerchor. Ein Sängerfest könnte, sofern es mehr sein will als eine (vom deutschen Reichswehrministerium mit 60000 Betten unterstützte) Kundgebung „nationaler" Kreise, nur Berechtigung haben, wenn es sich mit aller Schärfe gegen dieses Prinzip wendet und die wenigen lebens- und aktivierungsfähigen Elemente der Männergesangvereinsbewegung auf eine wirklich künstlerische und zeitbewußte Arbeit hinweist.

Die Wiener Jonnyfeinde erhalten aus München Unterstützung. Natürlich aus München. Der bayerische Kultusminister stellt in einer Antwort auf eine völkische Anfrage fest, vom „Standpunkt der Verwahrung der Jugend vor Schund und Schmutz sei leider ein Verbot des Werkes nicht möglich". Das „leider" spricht Bände für die Kulturpolitik in Bayern. Leider. Die Münchener haben auch sonst ihre musikalische

Fastnacht. Es wurde Strafantrag gegen den Hauptschriftleiter der führenden „Münchener Neuesten“ gestellt. Er hatte die Behauptung eines Ministerialrats, die kritische Haltung der Zeitung gegenüber den Staatstheatern sei darauf zurückzuführen, daß es Prof. Cossmann – der den M. N. N. nahesteht – nicht gelungen sei, Hans Pfitzner zum Generalintendanten zu machen, als „dreiste Lüge“ bezeichnet. Das hängt vermutlich damit zusammen, daß vor kurzem der Vertrag des bisherigen Intendanten von Franckenstein auf Lebensdauer verlängert wurde. München legt damit seine Theater auf Jahre hinaus fest.

Auch Frankfurt hat Opernsorgen. Man sagt, daß es den Operndirektor Clemens Krauß mit aller Gewalt nach Wien zieht, wo es an der Staatsoper wieder einmal kriseln soll. Er soll die leitende Stellung zwischen dem Ehrendirigenten Strauß uud dem Direktor Schalk bekommen. In Frankfurt hat Krauß in Gemeinschaft mit dem Regisseur Wallerstein und dem Bühnenbildner Sievert eine äußerst verdienstliche Regeneration der Repertoireaufführungen verwirklicht.

Die latente Krise der Dresdener Staatstheater, insbesondere der Staatsoper, wird augenblicklich infolge eines geringfügigen Vorfalls wieder besprochen. Die Leistungen des Herrenchors gingen vor einiger Zeit auffallend stark zurück. Der Chor behauptet, er sei überanstrengt. Der Intendant Reucker behauptet, man habe passive Ressistenz leisten wollen, weil ein Antrag auf Gehaltserhöhung abgelehnt worden sei. Tatsache ist, daß die Gehälter der Chormitglieder in Anbetracht ihrer starken Beschäftigung ausserordentlich gering sind. Es wird von unterrichteten Dresdener Stellen versichert, daß der Generalintendant zwar bei den kleinen Bezügen des Chors spart, aber einwilligt, daß eine Sängerin mehrere hundert Mark für jede Probe erhält. Es wird wieder an den für die Entwicklung der Dresdener Oper verhängnisvollen Konflikt zwischen Busch und dem früheren Oberregisseur Mora erinnert, der eigentlich ein Konflikt Reucker-Mora war und mit dem Abgang des ausgezeichneten Spielleiters endete. Es wird auf die Verwahrlosung des Repertoires durch die vielen Gastspielverträge hingewiesen. Symptomatisch für die Situation der Dresdener Oper – und nicht nur der Dresdener, sondern überhaupt der großen deutschen Opernbühnen – daß sich ein verantwortlicher Leiter wie der Generalmusikdirektor Busch während der Saison Monate lang auf Urlaub in Amerika befindet. Erst unter diesem Blickpunkt wird die reformatorische Arbeit Klemperers in ihrer ganzen Bedeutung verständlich.

Man kommt auf Umwegen nach Berlin zurück, um festzustellen, daß die neu einsetzende musikalische Aktivität zunächst einen Verzicht Furtwänglers und Kleibers auf ihre nächstjährigen amerikanischen Verpflichtungen zur Folge hat. Beide Dirigenten werden kommende Saison in Berlin bleiben. In diesem Zusammenhang darf erwähnt werden, daß Schillings wegen der Übernahme der Intendanz der Königsberger Oper verhandeln soll.

Ein paar Personalnotizen. Die Sängerwelt hat einen schweren Verlust erlitten: ganz unerwartet verschied in Wien an einer Grippe der bedeutende finnische Konzertbassist Helge Lindberg. Er war der unübertroffene Interpret altklassischer Musik. Die Musikwissenschaft verlor Heinrich Rietsch, den Prager Ordinarius, dem wir wertvolle Studien zur Geschichte des alten Liedes und zur musikalischen Romantik verdanken.

Heinrich Strobel (Berlin).

# NACHRICHTEN

## KLEINE BERICHTE

Joseph Haydns neuentdecktes Requiem in c-moll für gemischten Chor, Soli und Orchester gelangte Anfang Februar in Düsseldorf unter Generalmusikdirektor Weißbach zur Uraufführung.

Ende Januar wurden im Weimarer National-Theater die Kammer-Oper „Don Juans Sohn" von Hermann Wunsch und Alexander Tscherepnins Oper „Ol-Ol" uraufgeführt.

Michael Taube brachte in der Sing-Akademie in Berlin u. a. die „Dämon-Suite" von Hindemith zu Gehör.

Karl Heinrich David erzielte mit seiner neuen Oper „Der Traumwandel" bei der Uraufführung im Züricher Stadttheater starken Erfolg.

Das Wiesbadener Staats-Theater brachte als Première Schönbergs „Erwartung" und Busonis „Turandot".

Im Stadt-Theater zu Crefeld gelangte „Die Locke", komische Oper von R. von Mojsisovics zur Uraufführung.

Die „Komödie für Orchester" von Ernst Toch erzielte in Baden-Baden unter Generalmusikdirektor Mehlich einen starken Erfolg.

Stravinskys „Feuervogel-Suite" erlebte kürzlich mehrere Erstaufführungen: Karlsbad, Baden-Baden, Dresden, Oberhausen, Bremen.

Tochs Oper „Die Prinzessin auf der Erbse" wurde in Danzig erstaufgeführt.

Am 29. Januar erfolgte die Berliner Erstaufführung von Stravinskys „Les Noces".

Nachdem das deutsche Volkslied-Archiv in Freiburg i. Br. die Grenzmark Posen – Westpreußen als selbstständigen Liederbezirk erklärt hat, ist von der grenzmärkischen Gesellschaft zur Erforschung und Pflege des Heimatgesanges ein selbstständiges Volkslied-Archiv für die Provinz gegründet worden.

Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer feierte am 14. Januar ihr 25jähriges Jubiläum. Eine große öffentliche Feier ist im April vorgesehen.

## AUFFÜHRUNGEN

Die Städtischen Bühnen Hannover haben die Oper „Beatrys" von Ignaz Lilien zur deutschen Uraufführung angenommen.

Am 24. Februar wird in Aachen „Das Märchen vom Zar Saltan", Oper von Rimsky-Korssakoff, uraufgeführt.

„Der Zar läßt sich photographieren!" Opera buffa von Kurt Weill, kommt Samstag, den 18. ds. Mts. am Leipziger Stadttheater zur Uraufführung.

„Zwei Sonette" op. 2 von Piechler erlebten in Augsburg ihre Uraufführung.

## PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Der Musikhistoriker Ernst Kurth ist zum ordentlichen Professor an der Universität Bern ernannt worden.

Prof. Dr. Arnold Schering in Halle hat die Berufung als Nachfolger Hermann Aberts zum Ordinarius der Musikwissenschaft an der Berliner Universität angenommen.

Prof. Dr. H. J. Moser ist an Stelle Aberts in die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst berufen worden.

## AUSLAND

*Diese Rubrik befindet sich im Ausbau und soll systematisch auf alle Länder ausgedehnt werden.*

Die dänische Sektion der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" brachte auf einem dänischen Abend sämtlich Uraufführungen dänischer Autoren: Knudaage-Riisager, Poul Schierbech, Finn Höffding und Jörgen Bentzon.

Alfredo Casellas „Partita für Klavier und Orchester" wurde in der Philharmonischen Gesellschaft Kopenhagen mit Erfolg aufgeführt.

Die Budapester Motette- und Madrigal-Vereinigung bringt in ihrem ersten diesjährigen Konzert „Neue Frauenchöre" von Alexander Jemnitz zur Uraufführung.

Fünf Mitglieder der jungen ungarischen Komponisten-Generation haben sich zu einer freien Vereinigung „Moderne ungarische Musiker" zusammengeschlossen. Die Vereinigung, die mit ihrem ersten Konzertabend unerwartet großen Erfolg hatte, will durch Aufnahme moderner Komponisten zum repräsentativen Institut der jungen ungarischen Musik werden, da sich bisher keine ungarische Sektion der I. G. N. M. bilden konnte.

Für den alle 4 Jahre von der Stadt Paris unter den französischen Musikern mit einem Preis von Frcs. 10000.– veranstalteten Wettbewerb für das beste Chorwerk mit Soli, Chor und Orchester haben sich in diesem Jahre 22 Bewerber gemeldet.

Der tschechoslowakische Staat hat den von ihm ausgesetzten deutschen Staatspreis für Musik zum ersten Mal dem Prager Komponisten und Rektor der dortigen deutschen Musikakademie Fidelio Finke verliehen.

Zeitungsnachrichten zufolge bereitet die russische Regierung, welche bisher zu der großen Organisation

der Berner Konvention keinerlei Beziehungen aufrecht erhielt, ein neues Urheberrecht vor, dessen Grundlinien demnächst veröffentlicht werden sollen. Der Begriff des Urheberrechts wird sehr weit gefaßt und bezieht sich nicht nur auf literarische, künstlerische und musikalische Schöpfungen, sondern auch auf Vorträge, Vorlesungen und auf tänzerische Vorführungen, sowie auf Pantomimen und photographische Werke. Interessant ist, daß die Regierung sich das Recht vorbehält, das Urheberrecht bei jedem Werke auszuschalten, dessen Verwertung für das allgemeine Wohl ihr nützlich erscheint.

Anfangs Juni 1928 wird ein vom Internationalen Musikamt in Wien und der österreichischen Musiklehrerschaft angeregtes I. Oesterreichisches Tonkünstlerfest in Verbindung mit einem internationalen musikpädagogischen Kongress und internationalen Schulmusik-Kongreß in Wien stattfinden.

Die Stadt Wien beschloß, das Sterbehaus von Franz Schubert in der Kettenbrückengasse in Wien zu erwerben, um es in ein großes Schubert-Museum umzuwandeln.

VERSCHIEDENES

In das Jahr 1928 fällt das Jubiläum des hundertjährigen Bestehens der von G. F. Whistling begründeten Musik-Bibliographie, die von dem Verlag Hofmeister herausgegeben wird.

Pressemeldungen zufolge hat die Hamburger philharmonische Gesellschaft trotz wesentlicher Erhöhung ihrer Eintrittspreise für das Jahr 1927 ein Defizit von Mk. 130 000—140 000.– aufzuweisen.

Die „Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker e. V." bringen interessante Berichte über den internationalen Kritiker-Kongreß in Salzburg.

Din durch die „Gürzenich-Konzerte" rühmlichst bekannte „Cölner Concert-Gesellschaft" kann in diesem Jahre auf ihr hundertjähriges Bestehen zurückblicken.

Das sechste Reger-Fest findet vom 7. bis 10. Juni in Duisburg statt.

Der für den internationalen Schubert-Preis vorgesehene Einreichungstermin für die der Jury vorzulegenden Arbeiten ist bis zum 30. April des Jahres verlängert worden. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer Berlin W 8, Wilhelmstraße 57/58 erteilt Auskunft.

Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V. wird seine diesjährige Tagung vom 1. bis 6. Oktober in Darmstadt abhalten und dabei gleichzeitig sein 25 jähriges Bestehen feiern.

Die staatliche Prüfung der Privatmusiklehrer für Berlin ist auf die Tage vom 20. bis 24. März ds. Js. festgesetzt worden.

Die Gesangspädagogen in Deutschland, Österreich und der Schweiz haben sich, veranlaßt durch die Einführung der Staatskontrolle des privaten Musikunterrichts, zusammengeschlossen. Das Präsidium der neuen Organisation hat Otto Iro, Wien. Nähere Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Gesangspädagogischen Tagung, Freiburg i. Br., Wallstraße 11.

Die Idee des Architekten Prof. Ernst Haiger, in Deutschland ein Symphonie-Festspiel-Haus zur kultischen Pflege symphonischer Meisterwerke zu errichten, hat dadurch greifbare Gestalt angenommen, daß Baden-Baden ein sehr gut gelegenes Geländestück zur Verfügung gestellt hat.

Das 58. Deutsche Tonkünstlerfest findet im Mai ds. Js. in Schwerin statt.

Das Zentral-Institut für Erziehung und Unterricht wird gemeinschaftlich mit dem bayerischen Kultus-Ministerium und der Stadt München die VII. Reichs-Schulmusik-Woche vom 15. bis 20. Oktober in München veranstalten.

Die zweite Musikwoche der deutschen Musikstudentenschaft findet vom 23. bis 25. Februar in Köln statt. Nähere Mitteilungen durch die deutsche Musikstudentenschaft, Berlin-Charlottenburg, Fasanenstraße 1.

Anregungen der evangelischen Kirchenbehörden folgend, welche auf eine Umgestaltung des verflachten kirchlichen Orgelvorspiels abzielen, lassen K. W. Franke und K. Sandmann bei B. Schott's Söhne, Mainz, unter dem Titel „Cantus-Firmus-Präludien" eine umfassende Sammlung von Choral-Vorspielen in 3 Bänden erscheinen. Diese wird jedoch über den Rahmen eines bloßen Gebrauchswerkes weit hinausgehen und eine monumentale Sammlung deutscher Orgelmusik darstellen. Die Subskription, welche am 1. März 1928 endet, war bereits dank überaus zahlreicher Bestellungen kurz nach ihrer Ankündigung zustande gekommen.

Der Verlag Adolph Fürstner, Berlin, feiert in diesem Jahre sein 60 jähriges Bestehen.

Unter der Redaktion des Musikhistorikers Dr. E. H. Müller in Dresden erscheint ein „Deutsches Musik-Lexikon". Anfragen wegen kostenloser Aufnahme sind an den Herausgeber (Dresden A 19, Schließfach 30) zu richten.

Der Verwaltungs-Ausschuß der im Jahre 1838 vom „Frankfurter Liederkranz" ins Leben gerufenen „Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M." beabsichtigt pro 1. Oktober 1928 ein neues Stipendium zu vergeben. Anträge werden bis zum 31. März 1928 an den Verwaltungs-Ausschuss (Frankfurt a. M., Sternstraße 28) erbeten.

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto.  Für Anzeigen und Verlagsmitteilungen verantwortl.: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: Scotson; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. (12 H.) 8.– Mk., viertelj. (3 H.) 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

---

## ZUM INHALT

Das Problem der Oper zieht immer weitere Kreise. Gipfelte es noch bis vor kurzem in der Frage, welche neuen Operntypen aus dem Geiste unserer Zeit heraus entstehen, so übergreift es mehr und mehr auf die Gebiete des Repertoires, des Aufführungsstils, der Besetzung. Ein sich neu formendes Verhältnis zwischen dem Werk und denen, die es aufnehmen, stellt neue Forderungen auf. Die Oper wird ein soziologisches Problem. Diesen Fragen ist der Hauptteil des vorliegenden Heftes gewidmet. Er versucht, den Begriff der Zeitoper herauszulösen, den Blick über die Opernkrisen der Großstädte hinaus auf die Lage in der Provinz auszudehnen, die Zusammensetzung und Haltung des Opernpublikums zu revidieren.

Unter den LEBENDEN erscheint noch einmal die Gestalt des frühgeschiedenen Rudi Stephan, dessen Musik unter dem Aspekt der Gegenwart neue Einzelzüge in Erscheinung treten läßt. Die Beziehungen zum AUSLAND sind in systematischem Ausbau. Es sind mit Mitarbeitern aus allen Kulturländern Abmachungen getroffen worden, um im Rahmen der neuen, von jetzt an ständig durchgeführten Rubrik eine dauernde und immer vollständigere Spiegelung des internationalen Musiklebens zu geben.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Kurt Weill (Berlin)

## ZEITOPER [1])

Sehr geehrter Herr Professor!

Sie bitten mich, vom Standpunkt des Opernkomponisten zu dem Begriff der „Zeitoper" Stellung zu nehmen, und ich kann dieser Aufforderung nachkommen, weil Sie hinzufügen, daß Sie in meinen jüngsten Werken diesen Begriff „am intensivsten" verwirklicht finden. Denn nur so entschuldigt sich die deutliche „Einseitigkeit" meines Standpunktes.

Auch dieses Wort „Zeitoper" hat die unglückselige Wandlung vom Begriff zum Schlagwort durchmachen müssen. Es war ebenso rasch geprägt wie falsch angewandt. Diese rasch vorgreifende falsche Verwertung eines Begriffs ist nicht unbedingt schädlich, sie ist vielleicht nötig, weil sie eine womöglich nachfolgende richtige Anwendung mit jener Selbstverständlichkeit erscheinen läßt, die ihrer Aufnahme in der Öffentlichkeit die richtigen Voraussetzungen schafft. Das Zeitstück, wie wir es in den letzten Jahren kennengelernt haben, rückte die äußeren Lebenserscheinungen unserer Zeit in den Mittelpunkt. Man nahm das „Tempo des 20. Jahrhunderts", fügte den vielgerühmten „Rhythmus unserer Zeit" hinzu und hielt sich im übrigen an die Darstellung von Gefühlen vergangener Generationen. Die starken Reize, die die Verpflanzung von Begleiterscheinungen des täglichen Lebens auf die Bühne in sich birgt, sollen nicht unterschätzt werden. Aber es sind Reize, weiter nichts. Der Mensch unserer Zeit sieht anders aus, und das was ihn außen treibt und innen bewegt, ist so nicht darzustellen, nicht so, daß man zeitgemäß um jeden Preis sein will, nicht so, daß man Aktualitäten gestaltet, die nur für den engsten Umkreis der Entstehungszeit Geltung besitzen. Die Aufgabe des Zeittheaters der letzten Jahre, an dem die meisten von uns in irgend einer Form beteiligt waren, bestand darin, die Bühne endgültig zu technifizieren, das Theater in der Form, im Geschehen und im Gefühl aufzulockern. Diese Aufgabe ist erfüllt, und schnell ist das Mittel zum Selbstzweck gemacht worden. Jetzt erst, nachdem das bisherige Zeittheater das Material freigelegt hat, haben wir die Unabsichtlichkeit, die Selbstverständlichkeit erlangt, um das Weltbild, das wir – vielleicht jeder auf seine Weise – sehen, nicht mehr in einer Photographie, sondern in einem Spiegelbild zu gestalten. Dabei wird es sich in den meisten Fällen um einen konkaven oder konvexen Spiegel handeln, der das Leben in der gleichen Vergrößerung oder Verkleinerung wiedergibt, wie es in Wirklichkeit erscheint.

Sie werden mich fragen, ob diese Abgrenzung der „Zeitoper" auf den Begriff eines „Zeitspiegels" nicht eine Einengung der Stoffwahl mit sich bringt. Aber sehen Sie: die geistigen und seelischen Komplexe, die die Musik darstellen kann, sind ohne-

[1]) Der Verfasser, gebeten, den Begriff der „Zeitoper" mit Beziehung auf sein episches Opernspiel „Mahagonny" (Baden-Baden 1927) zu formulieren, äußert sich in einem offenen Brief an die Schriftleitung.

hin ziemlich eng umgrenzt und sind im Grunde seit Jahrhunderten immer die gleichen geblieben. Nur die Objekte und die Anwendungsformen haben sich geändert. Das Menschliche, das die Musik aussprechen kann, ist gleich geblieben. Aber der Mensch ist anders geworden, er reagiert anders auf die Einflüsse von außen, auf Ereignisse und Gefühle. Der neue Typus Mensch, der heute von allen Seiten im Anmarsch ist, erkennt vieles von dem, was den vorangegangenen Generationen wichtig erschien, nicht einmal als Voraussetzung an. Daher müssen auch in einer Kunst, die auf eine Darstellung dieses Typus gerichtet ist, die Proportionen zwischen dem Menschen und den Dingen in ihm und um ihn verschoben erscheinen. Doch ergibt dieser neue Typus Mensch, den wir sehen, die Möglichkeit, der Oper wieder große, umfassende, allgemeingültige Stoffe zugrundezulegen, die nicht mehr private Ideen und Gefühle, sondern größere Zusammenhänge behandeln. Dabei lassen sich die geistigen und menschlichen Grundlagen des neuen Menschentypus auf jeden wirklich großen Stoff anwenden. Strawinskij's Oedipus ist nicht weniger Spiegel unserer Zeit als etwa Chaplin's Goldrausch. Aber ich bin überzeugt, daß auch unsere Zeit selbst große Stoffe hergeben kann, wenn man sie vom Standpunkt einer gewissen Gesinnung aus betrachtet. Doch kann das reine Gesinnungstheater seine Anwendung für die Oper (wie auch für das Drama) nur dann finden, wenn es nicht als Proklamierung einer Tendenz auftritt, sondern wenn es die Spiegelung eines Weltbildes unter dem Gesichtspunkt einer großen, tragenden Idee gibt. Es steht außer Zweifel, daß diese Verarbeitung großer Stoffe unserer Zeit in der Oper zunächst einmal nur aus der Zusammenarbeit eines Musikers mit einem zumindest im Niveau gleichwertigen Vertreter der Literatur hervorgehen kann. Die mehrfach geäußerten Befürchtungen, daß eine solche Verbindung mit wertvollen literarischen Erscheinungen die Musik in ein abhängiges, dienendes oder auch nur gleichberechtigtes Verhältnis zum Text bringen könnte, sind gänzlich unbegründet. Je stärker der Dichter, umso mehr vermag er sich der Musik anzupassen, umso mehr reizt es ihn auch, eine wirkliche Dichtung für Musik zu schaffen. (Ich darf ihnen vielleicht berichten, daß ich in meiner gegenwärtigen engen Zusammenarbeit mit Brecht die Möglichkeit gefunden habe, ein Libretto, dessen Gesamtplan und Scenarium gemeinsam ausgearbeitet worden ist, in allen Einzelheiten, Wort für Wort, nach musikalischen Gesichtspunkten zu formen). Im übrigen glaube ich, daß der Kollektivbegriff, der heute ins Theater einzieht, gerade in der Oper, in der er ja immer eine Rolle spielte, wieder stärker hervortreten wird.

Die großen Stoffe erfordern für ihre Darstellung in der Oper die große Form. Je breiter und gewichtiger die Anlässe zum Musizieren werden, umso größer wird die Bedeutung, werden die Entfaltungsmöglichkeiten der Musik in der Oper. Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt. Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkitten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben. Sie geht ihren eigenen, großen, ruhigen Weg, sie setzt erst an den statischen Momenten der Handlung ein, und sie kann daher (wenn sie an den richtigen Stoff gerät) ihren absoluten, konzertanten Charakter wahren. Denn da die

berichtende Form den Zuschauer niemals in Ungewißheit oder in Zweifel über die Bühnenvorgänge läßt, so kann sich die Musik ihre eigene, selbständige, rein musikalische Wirkung vorbehalten. Die einzige Voraussetzung für ein solches ungehemmtes Ausmusizieren in der Oper besteht darin, daß eine Musik in ihrem innersten Wesen natürlich „Theatermusik" (im Mozart'schen Sinn) sein muß, um zu einer völligen Befreiung von den Akzenten der Bühne vorstoßen zu können.

Diese veränderte Grundeinstellung kann – wie wir gesehen haben – zu einem Anknüpfen an die Form des Oratoriums führen. Sie kann auch die Gattung Oper von Grund aus neu schaffen. Sie muß sich dann aber in jene auf allen Kunstgebieten festzustellende Entwicklung einreihen, die bereits heute das Ende der gesellschaftlichen, der „aristokratischen" Künste ankündigt. Und wenn wir uns durch unser Werk hindurch das Bild unseres Publikums projizieren, so sehen wir den einfachen, naiven, voraussetzungs- und traditionslosen Hörer, der seinen gesunden, an Arbeit, Sport und Technik geschulten Sinn für Spaß und Ernst, für gut und schlecht, für alt und neu mitbringt.

Ihr ergebener

Kurt Weill

Ernst Schoen (Frankfurt/M.)

## ZUR SOZIOLOGIE DER OPER

„Mensch, quatsch keine Oper!"
(Berliner Kraftwort)

Die Künstler wollen wieder mal Naturburschen sein. „Bilde, Künstler, rede nicht!", dieser alte mißverstandene Imperativ scheint die Richtschnur ihrer abweisenden Haltung jeder Diskussion gegenüber. Selbst ein Mann wie Cocteau, eigentlich doch ein hochbegabter Literat, wehrt sich gegen den guten alten Pariser Brauch des Metier- und Ateliertratsches und zieht es vor, sobald er nicht dichtet, gut zu essen, Jazzband zu spielen oder zu malen, letzteres wie weiland unser Goethe. Die herbe, mit Grobheit verbrämte Schamhaftigkeit unseres Mottos, als private Haltung des deutschen Reichshauptstädters so sympathisch, bekommt leicht den Charakter mimosenhafter Lebensangst, wenn der Künstler heute, gerade heute sich ihrer bedient, um sich dahinter in die „Werktätigkeit" der „neuen Sachlichkeit" zurückzuziehen.

Ich versuche, mit einem jungen Musiker über Fragen der Ästhetik und Soziologie der Oper ins Gespräch zu kommen. Er nimmt Reißaus, mit Zeichen panischen Entsetzens. Sein Argument? Über alle musikalischen Formen könne er sprechen, nur das Wesen der Oper wolle er sich nicht zum Bewußtsein bringen. Wenn er nämlich einmal darüber nachzudenken begönne, welchen Sinn es hätte, auf der Bühne z. B. die Worte: „Noch niemals studierte ich Ornithologie", zu singen anstatt zu sprechen, so würde er sein Lebtag nicht imstande sein, eine Oper zu schreiben. Denn das tue man doch *trotz* der ästhetischen Anrüchigkeit dieser musikalischen Gattung.

Wie steht es denn mit dem Problem der Oper? Ein Verlag behauptet, die Oper kranke am Libretto und veranstaltet flugs ein Preisausschreiben für Textbücher. All-

gemein sagt man, daß die Libretti der Mozartopern schändlich schlecht seien. Andere wieder meinen, die Wagnerschen hätten als Dichtung mindestens den Kunstwert seiner Musik. Einer der beliebtesten „modernen“ Opernregisseure läßt seine Rheintöchter an lebensgefährlichen Vorrichtungen hinter einem gigantischen Aquarium anketten, ein Arzt behauptet, zu „Jonnys“ Hauptwerten gehöre die psychoanalytische Erkenntnis der Gespaltenheit, ach unsrer Seele.

Wenn bei diesem Stand der Dinge die Komponisten eisig schweigen oder bestenfalls ihre Kritiker wissen lassen, daß sie genug von ihnen hätten, ist das wohl verständlich. Ich zweifle nicht, daß jeden Tag und frei von allen Ressentiments heute wie je ein guter Komponist schreiben kann, was er will, natürlich auch eine gute Oper. Dafür gibts weder Krise noch Problem. Aber es scheint mir freiwilliger Stumpfsinn, sich nicht über eine Sache unterhalten zu wollen, nur, weil dadurch noch nichts geschafft wird. Und es erscheint mir freilich auch zweifelhaft, ob heute eine Oper hörbar, im guten Sinn volkstümlich werden kann, es sei denn unter Voraussetzungen, die sehr wohl begrifflich angedeutet werden können. Die Geschichte der musikalischen Arbeit m. a. W. hängt nur sehr mittelbar mit der Politik zusammen. Die aber des Theaters unbedingt in hohem Maße.

Hierzu einige historische Andeutungen. In Wahrheit ist doch diese dem Stilsnob so „problematische“ Form des musikalisch bewegten Szenenwerks schließlich nicht jünger als die europäische Kunstmusik überhaupt, ja ihre Urform steht am Anfang aller kunstmäßig gefaßten kultischen Feier in der bekannten ehrwürdigen Dreieinigkeit von Vers, Melodie und rhythmischer Bewegung. Walter Benjamin, der uns in seiner Arbeit „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (E. Rowohlt 1928) die alle Ismen übergreifende Aktualität des Barock für die heutigen Kunstresultate nahebringt, deutet uns, Nietzsche zitierend, den historischen Moment der Enstehung der Oper als natürlicher Konsequenz der Stilform des Barockdramas etwa folgendermaßen: „Die phonetische Spannung in der Sprache des XVII. Jahrhunderts führt geradezu auf die Musik als Widerpart der sinnbeschwerten Rede“. Und später: „. . . jede Antwort hätte . . . Laut- und Schriftsprache, wie auch immer einander zu nähern, so doch nicht anders als dialektisch, als Thesis und Synthesis, zu identifizieren, jenem antithetischen Mittelgliede der Musik, der letzten Sprache aller Menschen nach dem Turmbau, die ihr gebührende zentrale Stelle der Antithesis zu sichern . . . “ (usw.).

Sind Mozarts Libretti wirklich schlecht? Dr. Robert Haas (in Adlers „Handbuch“) scheint uns nur eine Selbstverständlichkeit zu bestätigen, wenn er vermutet, daß Mozart an seinen Texten mitgewirkt hat. Wir begrüßen Kurt Weills Bemerkung, daß Mozarts Opern ihre Unvergleichlichkeit dem Umstand verdanken, daß all seine Musik einen sprechend dramatischen Gehalt in sich trägt, wie wir meinen, daß dieser dramatische Gehalt zu den ursprünglichsten Kriterien allen größten musikalischen Schaffens zähle. Was Mozarts Opernstil uns als Organum aller möglichen Vorstellung von Oper erscheinen läßt, das sagt uns die geistreiche Charakteristik eines Hermann Cohen. Nicht etwa nämlich, daß seine Libretti schon an und für sich Kunstwerke gewesen wären, keineswegs, aber daß ihre Handlung jedesmal Formung eines naiven, elementaren und gesinnungsstarken dramatischen Geschehens bedeutet, dessen symbolische Entzeitlichung durch die Dramatik der Musik – dort, wo der Mensch gleichsam nicht mehr sprechen,

sondern nur noch singen kann – unseren Erlösungsdrang im Kunstwerk wunschlos befriedigt entläßt. Ipso facto natürlich, ohne literarische Assoziation. Denn das scheint uns die Zeitbefangenheit des Wagnerschen „Gesamtkunstwerks“, dessen so revolutionär intendierte und dennoch so, man wäre fast versucht zu sagen: „sächsische“ Tragikomik heute beinahe zum Wert parteipolitischer Parole des „Bayreuther Bundes“ herabgewürdigt ist, daß seine Erlösungssymbolik eben im großen und ganzen literarisch assoziiert war.

Was ist die „platonische Idee“ dieser musikalischen Dramatik? Der Drang nach Erlösung, ein metaphysisches Geschehen, das eine seiner allgemeinsten Ausdrucksformen im Liebeskampf der Geschlechter findet, insofern dieser zum individuellen Erlösungsdrang in Beziehung steht. Weil ihre Musik in reiner Schöpferkraft die unzulängliche Begrifflichkeit der literarisch-szenischen Formung dieser Idee zu verewigen vermochte, darum sind z. B. auch „Carmen“ und „Pelléas“ die bedeutendsten Opern seit Wagner, auch bei Verdi spielt die autonome Dramatik der Musik ihre Wert oder Unwert bestimmende Rolle und vermag selbst noch Puccinis Werk naiven Leichtsinns zu retten.

Auch heute und morgen werden musikschöpferisches und musikdramatisches Genie so sehr das Werden eines Opernwerks bestimmen wie je. Seinen sozialen Platz aber, seine Aufnahme, seine Volkstümlichkeit wird gleichfalls wieder wie immer vom Bestehen einer Gesinnung abhängen, die nun einmal und immer den Zauberschlüssel zur Eröffnung der Macht der Szene abgibt. Gerade in diesem Kardinalpunkt aber schwankt unsre Zeit ja noch völlig und läßt uns alle Aufgaben zu lösen offen. Die neue „Sachlichkeit“, der „Neoklassizismus“, werden wohl vorläufig das letzte Glied in der Kette der Fiktionen gewesen sein, die eine unsachliche Kunstbetrachtung zwischen dem Schaffenden und der Wirklichkeit aufspannte. Aber auch darüber werden wir hinaus müssen, daß diese dilettantische Kunstbetrachtung den Synkretismus zu ihrer Methode machen, heute an Hand eines Tonmalereiprogramms ein musikalisches Werk banalisieren, morgen ihre naive Auffassung der Phänomenologie daran versuchen durfte. Darüber schließlich vor allem, daß ihr solche Extratouren von einer Gesellschaft ermöglicht wurden, die alle Begriffe von Allgemeinheit und Privatheit in tyrannischer Willkür vertauschte, Steuerzettel und Eheleben zu einer öffentlichen, Meinung und Gesinnung zu einer privaten Angelegenheit gestempelt haben wollte.

Bergs „Wozzek“ ist ein Werk, dessen musikalische Werte über jedes Urteil hoch erhaben sind. Aber die akademische Willkür seiner Formgebung, die Unverantwortlichkeit der Gesinnung seiner Zeit gegenüber drückt ihm, wie uns scheint, ein Stigma der Zeitbefangenheit auf. Gut, wir wissen nicht, wohin wir gehen. Aber wohin wir nicht zu gehen haben, das wenigstens müssen wir wissen, um verantwortlich arbeiten, ja leben zu können. Was sollen wir von der Geste der Privatheit eines „Intermezzo“, eines „Jonny“ sagen. Unter dem Gesichtspunkt der Gesinnung scheint Weills „Mahagonny“ ein Fingerzeig. Sobald sie klar, sobald sie öffentlich und allgemeingültig, sobald sie der Zeit verantwortlich sein wird, wird zumindest das soziologische Problem der Oper zu bestehen aufgehört haben. Denn an der Oper wird es zuerst offenbar, daß wie jede schöpferische Aufgabe so auch die musikalische nicht nur eine artistische und handwerkliche, sondern auch eine deutliche moralische Verantwortung in sich trägt.

Heinrich Strobel (Berlin)

# OPERNPUBLIKUM

Unser Operntheater ist eine Schöpfung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Was in früheren Zeiten, was noch zu Beginn des romantischen Jahrhunderts undenkbar gewesen wäre, ist heute Selbstverständlichkeit: das Repertoire besteht nicht aus zeitgenössischen, sondern zum größten Teil aus älteren Werken. Der Spielplan ist nach rückwärts statt in die Gegenwart gerichtet. Die dramatischen Meisterwerke der Vergangenheit erscheinen mit unfehlbarer Regelmäßigkeit immer wieder im Turnus, werden durch allzu häufige, meist unkontrollierte Aufführungen abgenützt. Repertoire und Darstellungsstil entsprechen den bürgerlichen Idealen des 19. Jahrhunderts. Die Oper will zugleich der gesellschaftlichen Repräsentation und der bequemen Erbauung dienen. Der Festspielgedanke Richard Wagners wirkt sich im Repertoiretheater aus. Das Werk Wagners war das Erlebnis des bürgerlichen Hörers nach dem Krieg von 1870. Es verwirrte und berauschte auf die feierlichste Art. Es hatte die heroisch-pathetische Geste, die man nach dem siegreichen Krieg verlangte, es hatte die aufregende Sinnlichkeit, die ein in steigendem äußerem Wohlstand lebendes Bürgertum überwältigen mußte. Wagners Werk, das ästhetischen und sinnlichen Genuß zugleich bot, wurde alleingültiger Maßstab für die künstlerischen Ansprüche. Das Schaffen der folgenden Generation stand völlig unter dem Einfluß Wagners. Die Vergangenheit wurde von Wagner aus beurteilt, von Wagner aus interpretiert. Der Abonnentenkreis der deutschen Hof- und Stadttheater rekrutierte sich nur aus bürgerlichen Schichten. Der Opernspielplan paßte sich den Forderungen der Hörer an. Der Abonnent duldet kein modernes Werk von entscheidend anderer Haltung. Er liebt im Grunde auch die alten Meister nicht. Er hat aber durch die historische Erziehung genug Respekt vor der Vergangenheit bekommen, um ihre Kunstwerke nicht langweilig zu finden. Im stillen lächelt er über Mozart. (Er freut sich höchstens über die vollendete Aufführung.) Er lächelt auch über die Naivität des „Freischütz". Er will die Berauschung oder zum mindesten die gesellschaftliche Sensation. Je mehr sich das Repertoire festläuft, desto häufiger werden die Opernfestspiele. Heute hat beinahe jedes Provinztheater seine festlichen Frühjahrsaufführungen mit prominenten Gästen. Man kennt das Gesamtniveau dieser schlecht vorbereiteten Darbietungen. Aber der Hörer ist befriedigt.

Die Situation verschärfte sich nach dem Kriege. Vor 1914 war die Stagnation des Operntheaters, eine notwendige Folge der Stagnation seiner Hörerschaft, noch latent. Seit neue Kräfte hervorbrachen, geistige und soziale, ist die Krise des Operntheaters akut. Der bürgerliche Hörer, jetzt auch, aus einem natürlichen Selbsterhaltungsinstinkt, Träger der politischen Reaktion, klammert sich mit aller Gewalt an seine künstlerische Tradition, die kaum mehr ist als Konvention. Im Erwerbsleben kann er sich nicht gegen die Zeit stellen – er käme ins Hintertreffen, die Konkurrenz schlüge ihn. Die Kunst wird umso mehr Betätigungsfeld seiner reaktionären Gesinnung. Hier geht es nicht um Geld, sondern um „Ideale". Es tritt das Kuriose ein: während sich in der gesamten geistigen Welt eine grundsätzliche Umschichtung vollzieht, hält das Operntheater an Spielplan und Aufführungspraxis der Vorkriegszeit fest. Es hat sich in der dekorativen Aufmachung manches modernisiert, aber von Aktivierung der musikalischen

Interpretation klassischer Meisterwerke kann bis jetzt nur in den seltensten Fällen die Rede sein. Wir sehen diese Werke mit neuen Augen, sie zeigen uns ein neues Gesicht. Man kann einen von Wagnerscher Pathetik bestrahlten „Fidelio" nicht mehr ertragen. Der Glanz der romantischen Oper verblaßt zusehends. Wenn sie überhaupt noch lebensfähig sein soll, so muß ihre Darstellung gereinigt werden. Man muß die interpretatorischen Freiheiten des Dirigenten und der Sänger, an denen man sich zur Zeit des romantischen Hyperindividualismus berauschte, endlich unterbinden. Je mehr typische künstlerische Werte die Gegenwart hervorbringt, umso größer wird der Abstand zwischen der Haltung des Operntheaters und dem wirklichen Leben. Unsere Opernpraxis hat kaum noch Beziehungen zur geistigen Struktur der Zeit.

Man hat das Krisenhafte dieser Situation längst eingesehen. Es wurden Versuche gemacht, den Spielplan zu erneuern. Man gab moderne Werke, die sich grundsätzlich gegen die musikdramatisch-romantische Tradition wandten. Die Ausdruck eines neuen Kunstwillens sind. Es waren Versuche am untauglichen Objekt. Der keiner Regeneration mehr fähige Hörerkreis opponierte, er drohte mit Kündigung des Abonnements. Er spürte instinktiv in der „Geschichte vom Soldaten" ein seinem Ideal feindliches Prinzip. Hier konnte er sich nicht erbauen. Hier sollte er als heutiger Mensch aktiv miterleben. Das war ihm nicht mehr möglich. Man weiß von den Kämpfen, die zur Zeit rheinische Bühnen, von zeitverantwortlichen Menschen geleitet, mit ihren bürgerlich reaktionären Hörern ausfechten. Man erlebte in Berlin, daß ein aus dem kollektivistischen Zeitwillen geschaffenes Werk wie Strawinskijs „Oedipus Rex" von dem aus Geschäftsleuten bestehenden Publikum der Erstaufführung völlig gleichgültig aufgenommen wurde. Die monumentale Geste, die sinnlich aufpeitschende Klanglichkeit Wagners und der nachwagnerschen Musikdramatik hat den Sinn für reine und strenge Monumentalität erdrosselt. Es zeigt sich, daß eine Erneuerung und Aktivierung des Operntheaters vor dem bürgerlichen Abonnentenpublikum nicht möglich ist. Es muß ein neuer, der Gegenwart innerlich näherstehender Hörerkreis gefunden werden.

Einmal bot sich dazu schon die Gelegenheit: als nach der Revolution überall im Reich Volksbühnen auf sozialistischer Basis gegründet wurden. Damals hätte man durch planmäßige und kluge Führung ein von der Hörtradition bürgerlicher Abonnenten nicht belastetes Publikum zu einer neuen Musikgesinnung erziehen, hätte man es für die Musik der Zeit gewinnen können. Statt dessen betrieb man künstlerische „Volksbildung" nach bürgerlichen Prinzipien. Das erstarrte bürgerliche Operntheater wurde ohne weiteres übernommen. Die Volksbühnenleute gingen im bürgerlichen Hörerkreis zwar nicht nominell, aber bestimmt ideell auf. Die Opernaufführungen der Volksbühnen unterscheiden sich in nichts von den üblichen Abonnementsvorstellungen. Höchstens, daß noch gleichgültiger musiziert und gesungen wird und die bevorzugten Sphären des Kleinbürgertums, Lortzing und die Operette, mit besonderem Eifer gepflegt werden.

Inzwischen schreitet die Krise immer weiter fort. Das Operntheater schließt sich als gesellschaft-repräsentative Angelegenheit immer mehr vom Leben ab. Die neuen Werke stehen immer isolierter im Spielplan. Film und Sport interessieren die noch unverbildeten Massen, interessieren vor allem die Jugend. Wenn das Operntheater als lebendiger Faktor wieder erstehen soll, dann muß es eine Form finden, in der es jene

unverbrauchten Kreise zu sich heranzieht, die ihm bisher, weil es eben ungegenwärtig ist, fern geblieben sind. Die repräsentative Oper wird weiter bestehen, solange der Staat (und die Steuerzahler) ihm die enormen und letzten Endes nicht zu rechtfertigenden Zuschüsse gewähren. Aber ein wirklich heutiges, aktives, nicht auf bequeme Erbauung ausgehendes Operntheater ist nur vor einem neuen Hörerkreis mit neuen, aus der Zeit geschaffenen, die Kräfte der Zeit in klarste und verständlichste Gestalt bannenden Werken möglich. Organisation und Produktion müssen zusammenwirken So vielleicht erreichen wir das Ziel.

Ernst Latzko (Leipzig)

## DIE LAGE DER PROVINZOPER

Daß die Oper eine aristokratische Kunstform ist, die sich selbst nicht zu erhalten vermag, deren Existenz vom Reichtum und Mäcenatentum abhängig ist, hat der Deutsche seit 1918 viel zu oft gehört, um es nicht auch zu glauben. Woher soll also heute, in einer Zeit immer zunehmender Verelendung, immer abnehmender Gebefreudigkeit diese Luxuspflanze ihre Lebenskräfte ziehen, vor allem in der Provinz, wo geringere Besucherzahl, geringere Wiederholungsmöglichkeiten, geringere Zuschüsse ihre ohnehin schwer bedrohte Existenz in noch erhöhtem Grade gefährden? Der Ruf nach Reformen wird laut. Die Luft schwirrt von allerlei Schlagworten: Arbeitsgemeinschaft, Planwirtschaft, Fusion. Es sind immer neue Variationen über das eine Thema „Abbau", dem man von den verschiedensten Seiten beizukommen versucht. Aus allen diesen mannigfaltigen Experimenten kristallisieren sich schließlich zwei Hauptformen heraus, die bald offen, bald verschleiert, bald gesondert, bald gemeinsam angewendet werden und durch deren Kreuzung sich eine ganze Reihe von Abbau-Spielarten ergibt. Die erste dieser Grundformen ist die Verkleinerung des Etats durch Herabsetzung der Gagen und Einschränkung des Mitgliederbestandes, die zweite die Vergrößerung des Aktionsgebiets durch Ausdehnung der Tätigkeit auf mehr oder minder benachbarte Orte, die entweder keine Oper haben, oder sie aus Gründen der Sparsamkeit haben eingehen lassen. Die Maßnahmen der ersten Gruppe haben Anfänger- und Volontärwirtschaft, Proletarisierung, unaufhaltsam fortschreitende Qualitätsminderung zur Folge, die Maßnahmen der zweiten Gruppe beginnen mit dem sogenannten „Abstecher" und endigen bei der Fusion, die soeben in Gera-Altenburg den Beweis ihrer materiellen und künstlerischen Unfruchtbarkeit erbringt.

Alle diese Abbaumaßnahmen sind Versuche am untauglichen Objekt, weil sie den eigenartigen Existenzbedingungen eines Kunstinstituts nicht Rechnung tragen, sondern Erfahrungen, die auf dem Gebiet des Handels, der Industrie, der Landwirtschaft gemacht sind auf künstlerischem Gebiet verwerten möchten. Daß der Opernbetrieb rationeller gestaltet, daß er vor allem zeitgemäß umgewandelt werden muß, das ist eine Forderung des heutigen Tages, der sich kein Theater entziehen dürfte, am wenigsten das der Provinz. Aber man versuche doch einmal statt dieser rein äußerlichen, mechanischen Maßregeln eine Reform von innen heraus, eine Reform, die beim Wesentlichsten be-

ginnt: beim Werk. Man beginne einmal nicht mit dem Abbau des Personals, sondern mit einem zeitgemäßen Aufbau des Spielplans. Diese Zeit der Armut und Not, die nur dem Wesentlichen Daseinsberechtigung verleiht, fordert auch in der Kunst eine Abkehr von allem Überschwang, von einer verschwenderischen Einsetzung der Mittel so gut, wie von jeder Hypertrophie des Ausdrucks. Auf unser Gebiet angewendet: Nicht die Ausläufer der Romantik, die allmählich nach beiden Richtungen hin zu immer höher getürmten Übersteigerungen gelangten, dürfen die Grundlagen eines Opernspielplanes sein, der die Zeichen der Zeit zum Ausdruck bringen will, wohl aber Werke, die Ökonomie der Mittel mit Einfachheit der Kontur und Schlichtheit des Ausdrucks verbinden. In diesem Sinn sind Wagner und Strauß nicht zeitgemäß, nicht etwa weil die in ihnen enthaltenen Werte geringer geworden wären, nachgelassen hätten, sondern einzig und allein, weil ihre Werke aus einer anderen Zeit heraus, für eine andere Zeit enstanden sind. Darum waren sie lebendigster Ausdruck der jüngsten Vergangenheit, darum werden sie in einer materiell gefestigten Zukunft, die in der Ekstase Befriedigung findet, ihre frühere Bedeutung bestimmt wiedererlangen, eben darum sind sie aber heute nicht Abbild der Gegenwart. Denn die wendet ihren Blick weiter rückwärts und sucht zur Ergänzung und als Spiegelbild der wahrhaft modernen Produktion im 18. Jahrhundert das, was ihr das 19. nicht bieten kann: Zurücktreten des Subjektivistischen, dafür bewußtes Indenvordergrundstellen der Form. Darum mehr Mozart, mehr Händel und mehr Gluck, denn sie sind zeitgemäßer als Wagner und darum mehr von jenem Gegenwartschaffen, das in der Ausgewogenheit aller Elemente, in der Bändigung des Allzupersönlichen durch Form und Technik eine neue Klassik anstrebt.

Wie sieht die Wirklichkeit aus? Einige Zahlen mögen sprechen, die aus dem „Deutschen Bühnen-Spielplan“ gewonnen sind. Gezählt wurden die Aufführungen an allen reichsdeutschen Theatern, die Opern aufführen, mit Ausnahme von Berlin im Dezember 1927. Noch immer steht Wagner mit 133 Aufführungen weit an der Spitze, ihm folgen Verdi mit 110, Puccini mit 90 Aufführungen, während Mozart sich mit 63 Vorstellungen bescheiden muß. Dabei fallen allerdings Essen mit dem „Idomeneo“ und Breslau mit „La finta semplice“ angenehm auf. Die Händelrenaissance scheint sich nach vielverprechenden Anfängen totgelaufen zu haben, zu einer bewußten, konsequenten Gluckrenaissance ist es noch garnicht gekommen. Alle diese Zahlen sagen nicht viel Neues, erfreulich ist nur die verhältnismäßig intensive Verdi-Pflege, die sich in Breslau sogar an den „Don Carlos“ wagt. Deutlicher reden die Zahlen, die sich auf die Werke der repräsentativen Lebenden beziehen: Einige wenige Aufführungen des „Cardillac“, Hagen und Essen erwerben sich Verdienste, jenes mit Hindemith „Hin und zurück“ und Tochs „Prinzessin auf der Erbse“, dieses mit Honeggers „Antigone“. Im Falle Strauß scheint die Gegenwart schon ihr Recht geltend zu machen, denn er ist mit nur 22 Aufführungen vertreten. Und zum Schluß die beredteste Ziffer „Jonny spielt auf“ wird im Dezember 64 mal aufgeführt, öfter als acht Werke von Mozart, halb so oft als zehn Werke von Wagner, dreimal so oft als sechs Strauß-Opern. Königsberg und Nordhausen (!) erreichen die Rekordziffer von je neun Aufführungen in einem Monat. Damit scheint also der Bann, der das Publikum von der modernen Oper fernhält, gebrochen, die Ehre der Provinztheater gerettet, alle Reaktion überwunden

zu sein. Aber dieser Sieg des Fortschritts ist nur ein scheinbarer. Denn in Wirklichkeit ist „Jonny“ garnicht das Werk, das es so gerne sein möchte: ein Werk des neuen Stiles; dazu fehlt ihm vor allem die Konsequenz, vielmehr ist es ein Werk, das mit fabelhaftem Instinkt aus der Gegenwart das herausholt, was sich schon anderwärts – in anderem Zusammenhang, anderem Milieu – den Beifall der Masse erworben hat (Blues, Saxophon, Rundfunk), um es mit durchaus unzeitgemäßen, wesensfremden aber ebenso erfolgsicheren Elementen (Romantik, Sentimentalität) zu einem organischen Ganzen zu verquicken. Aber der Erfolg dieser Oper beweist nur wieder, wie sehr das Kompromiß im Vorteil ist gegen das Werk der Folgerichtigkeit, gegen das Werk, das frei ist von Zugeständnissen. Siehe „Cardillac“ und siehe noch mehr Kurt Weills „Royal Palace“.

In zweierlei Hinsicht ist der „Jonny“-Erfolg trotzdem sehr lehrreich. Er beweist, daß auch die kleinere und kleinste Bühne den äußeren Anforderungen einer modernen Oper gewachsen ist; er zeigt, daß das Publikum nicht aus Prinzip jedem neuen Werk abgeneigt ist. Und aus diesen zwei Momenten sollte die Provinzoper die Konsequenzen ziehen. Ebenso wie „Jonny“ verlangen auch die anderen Opern des neuen Stiles wohl Arbeit aber keinen großen Aufführungsapparat. Das Riesenorchester Wagners und seiner Nachfolger wird immer mehr eingeschränkt, die Vorliebe für solistisches, kammermusikalisches Musizieren ist gerade ein Hauptmerkmal dieses Stiles, die Inszenierung verlangt mehr Phantasie und Erfindungskraft als hohe Kosten, der von der Reaktion und Bequemlichkeit diktierte Einwand der Insufficienz der Mittel ist hier also durchaus hinfällig. Bliebe die passive Resistenz des Publikums zu überwinden, die überall dort spürbar wird, wo Sensationen, wie sie „Jonny“ in Fülle bietet, fehlen. Und hier erwächst der Provinzoper, namentlich in kleineren, von bedeutenden Musikzentren entfernten Orten, in denen das Publikum meist von der allgemeinen musikalischen Entwicklung völlig isoliert ist, eine besondere Aufgabe. Denn hier gilt es nicht nur, das Personal des Theaters sondern auch das Publikum vorzubereiten und der Probenarbeit auf der einen Seite müßte auf der anderen eine intensive und zielbewußte Aufklärungs- und Propagandatätigkeit entsprechen. Jedensfalls ist das der Weg, der die Provinzoper aus allen Krisen- materiellen wie künstlerischen herausführen könnte, der ihr selbst bei Einschränkung der äußeren Mittel ein würdiges Niveau sicherte: *die zeitbewußte Umstellung des Spielplanes durch eine konsequente Pflege des 18. und 20. Jahrhunderts und Beschränkung der übrigen Produktion auf das ihrer heutigen Bedeutung entsprechende Maß.*

Ein Blick in den Bühnen-Spielplan zeigt, daß es an vereinzelnen Versuchen, die Zeichen der Zeit in diesem Sinn zu deuten, nicht fehlt. Die große Masse der Provinzopern bewegt sich freilich in den gut ausgefahrenen Gleisen der letzten Jahrzehnte und glaubt ihre zeitgemäße Einstellung durch die alljährliche „Uraufführung“ genügend zu bewähren. Dieser Uraufführungsehrgeiz, von dem auch die kleinste Bühne nicht verschont bleibt, stellt eines der unerfreulichsten Charakteristika der Provinzoper dar. Denn fast immer werden dabei – angeblich aus Gründen des Prestige, auf deutsch zur Befriedigung der lieben Eitelkeit – Zeit, Arbeitskraft, Kosten für ein Werk verschwendet, das diesen Aufwand nicht verdient und damit anderen, wertvolleren Zwecken entzogen. Einen Teil der Schuld trifft dabei jene großstädtische Tagespresse, für die das Provinz-

theater an 364 Tagen des Jahres Luft ist und nur Bedeutung gewinnt, wenn es am 365. irgend ein Werk uraufführt, um dann sofort wieder in das frühere Dunkel zu versinken. Die vorbildlichste Aufbautätigkeit wird keiner Zeile gewürdigt aber der Uraufführung des unbedeutendsten Werkes, am entlegensten Ort mit den unzulänglichsten Kräften gegeben, wird unfehlbar Erwähnung getan. Hier täte also eine Umstellung der Tagespresse zugunsten der Provinzoper dringend not.

Die Gefahren, die der Provinzoper aus der materiellen Not der Zeit drohen, sind sicherlich nicht zu unterschätzen. Aber sie teilt diese nicht nur mit allen anderen Theatern des Reiches, sondern sie darf hier auch auf eine bessere Zukunft hoffen. Viel schlimmer aber wird sie von Indolenz, Reaktion und Eitelkeit, den Erbfeinden jeglichen kulturellen Fortschritts, bedroht. Denn die werden nicht nur niemals verschwinden, sie machen sich auch an der Provinzbühne in unvergleichlich stärkerem Maß geltend. Nicht als ob dort die für das Theater Verantwortlichen indolenter, reaktionärer, eitler wären als in der Großstadt. Aber die Provinz, die so oft weit ab von aller Konkurrenz liegt, verleiht dem Theater jene gefährliche Monopolstellung, welche alle üblen Instinkte reif werden läßt, die anderswo durch einen gesunden Konkurrenzkampf im Keim erstickt werden. Warum geben die Theater des Rheinlands unausgesetzt Beispiele rührigen Arbeitens im Sinne des Fortschritts? Weil hier ein Ort, ein Theater neben dem anderen liegt und jedes den Vorrang behaupten möchte, in der Angst, jedes Nachlassen mit der künstlerischen und wirtschaftlichen Existenz bezahlen zu müssen. Darum sind jene Theater am schlimmsten daran, denen dieser unbequeme aber heilsame Zwang von außen fehlt. Und wird hier dieser äußere Mangel nicht durch innere Werte der leitenden Persönlichkeiten ausgeglichen, durch höchstes Verantwortungsbewußtsein, Ausschaltung aller unsachlichen Motive, Emanzipierung von jener öffentlichen Meinung, die in der Aufrechterhaltung der Tradition und in der Nivellierung aller Gegensätze ihr höchstes Ideal erblickt, dann droht hier die schwerste Gefahr der Provinz: daß nämlich aus der Provinzoper im örtlichen Sinn nun auch dem Rang, der Bedeutung nach eine Provinzoper wird.

# WISSENSCHAFT

Erich Doflein (Freiburg i. B.)

## ORGANISCHE UND MECHANISCHE MUSIK

(Zur gleichnamigen Schrift Paul Bekkers)

### 1.

Paul Bekker hat ein kleines Buch erscheinen lassen, in dem er Aufsätze aus den Jahren 1923/25 vereinigte. Es sind dies die Aufsätze, die sich als Ergänzung seiner kleinen, gleichsam als Katechismus einer neuen Idee gedachten Schrift „Von den Naturreichen des Klanges“ ergaben. Die Aufsatzfolge entwickelt sich klar aus der Einheit eines Grundgedankens und baut sich folglich auf wie die Kapitelfolge eines im Ganzen konzipierten Buches.

Zum Ausgang dient eine allgemeine Betrachtung über „Neue Musik“. Diese wird trotz ihrer großen Unterschiedlichkeiten als Einheit gesehen, als Kunstform, in der einheitlich die Idee der Form zum höchsten Gesetz wird und den Wert und die Bedeutung des reinen Gefühls auflöst und verdrängt. Es wird sogar ein Gefühl denkbar, das als Gefühl durch die Form, durch die Kraft der Form bestimmt wird. Die Erklärung dieses Neuen wird in der Abgrenzung gegen ein Früheres, gegen die innere Gesetzlichkeit der romantischen und klassischen Musik versucht. Hierzu ist es notwendig, einen Dualismus, eine Gegensätzlichkeit von Gefühls- und Formkunst zu formulieren. Gefühlskunst wird charakterisiert durch das Ausnutzen der Möglichkeiten des Harmonischen, die als Möglichkeiten gleichsam zu einer gegebenen „Masse“ werden, die als Material für das Modellieren des Gefühls dient; alles Klangliche offenbart sich hier als naiv bedeutungsbelastet; die Dissonanz z. B. hat als solche für sich schon einen Ausdruckssinn; der thematische Dualismus der Sonate ergibt sich aus der Notwendigkeit von Kontrasten in der Welt des Gefühls; nicht Musik, sondern Gefühle werden komponiert, deren Spannungskurven in der Dynamik, in dem dynamischen Entwicklungsgedanken einen naturwahren Spiegel finden. „Neue“ Musik nun ergibt sich – hierzu im Gegensatz – zunächst aus einer Auflösung jener Belastung des Klanglichen, jener Belastung mit nur scheinbar ursprünglichen Sinnbedeutungen; der Materialwert des Klanges und des Tons als solcher wird wieder fühlbar; der Trieb zum Spiel der an der Erkenntnis des bedeutungsbefreiten Materialwerts lebendig wird, wird ein Trieb zum Bauen, schafft den Wert der Form, macht die Form zum Wert, hebt die unbestrittene Gewichtigkeit des Ausdrucks auf. Schönberg löst und zersetzt den Klang, ermöglicht die Entdeckung des bedeutungsfreien Klangs; Busoni ersehnt das große Spiel des Geistigen, erlebt die Idee der Struktur; Strawinskij nutzt den Ausdruck, solange er ihn noch braucht, zur Parodie, die einstige Selbstverständlichkeit der „Bedeutung“ im Klang voraussetzend und zugleich mißachtend, das Neue andeutend. –

Nur aus einem Wandel des Subjekts, nicht der Musik selbst, ist eine solche Wandlung in den Grundlagen der Erscheinungsformen der Musik zu erklären. Wir stehen heute im Bewußtsein zwischen den Stilen und ihren Selbstverständlichkeiten, sehen die verschiedensten Gestaltungsmöglichkeiten und sind vorerst einmal genötigt, das Eigene der jeweiligen Gesetzlichkeiten ohne einseitige Wertung des Stils zu erkennen und darzusellen. Solche Betrachtungsform kann man „Phänomenologie der Musik“ nennen. Diese sieht, da sie nicht wertet und folglich keinen identischen Begriff von der Musik als Voraussetzung annimmt, den „Wandel“ in der Geschichte, die Metamorphose, nicht den Fortschritt. Es ergibt sich, daß wir keine Musik, sondern „Musiken“ haben, die einander ablösen. Jeder größere Stil offenbart sich als eine andere, neue Musik; und jeder größere Stil wiederum hat seine zu ihm gehörigen Lehren und Selbstrechtfertigungen, seine eigene Ästhetik also, jeweils e i n e der möglichen „Ästhetiken“ somit, unter denen als heutige Form sich jenes relativ unverbindliche Über-allem-Stehen der Phänomenologie ergibt. Unsere Ästhetik also wird eine Lehre von der Vielheit der Erscheinungsformen der Musik zu sein. Sie stellt die Frage nach der Ordnung dieser Vielheit, sie muß also nach den „Wesensformen der Musik“ suchen, die sich als Grundlage der Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen erfassen lassen. Denn diese Mannigfaltigkeit kann nur eine Individualisierung, eine Vereinzelung jener Wesensformen sein. Diese Frage nach den

Wesensformen steht im Kern des Bekker'schen Buches. Es ist dies die Frage nach der Einheit der Musik, im Grunde die ganz einfache und ehrwürdige Frage nach einem Begriff der Musik, der die logische Grundlage dieser Vielfältigkeit darstellen kann und so gefaßt sein muß, daß er besonders die Notwendigkeit dieser Vielfalt zu erklären und verständlich zu machen vermag. Die Abgrenzung gegen die anderen Künste muß die Grundlagen dieser Begriffserfassung schaffen. Besteht nun die These der „Einfaltstheorie" zu Recht, die die Musik als die Erfindung aus dem „Nichts" gegen die anderen Künste stellt, die in ihrer Materialgebundenheit relativ „Nachahmung" bleiben? Die Antwort auf diese Frage ist nun für Bekker zugleich auch die Beantwortung der angeschnittenen grundsätzlichen und philosophischen Frage, die er als eine philosophische stellte, nun aber leider ganz primitiv materialistisch beantwortet. Musik ist für ihn Gestaltung des Materials der Luft; Luft ist Material wie Stein und Farbe. Aus dem Aggregatzustand der Luft wird die Kontinuität der Musik abgeleitet. Luft ist fließend und beweglich; Zeit und Raum werden durch sie in bestimmter Form der Empfindung zugänglich gemacht, für die Empfindung vermittelt; Musik wird zum Symbol zeitlicher und räumlicher Empfindung überhaupt, wird „Nachahmung" der Zeit- und Raumempfindung in einer Form, deren Kontinuität einzig dem Ohre zugänglich ist. Die Wesensform des Motivs z. B. schafft als Zeitsymbol durch die Wiederholung Zeitempfindung, die räumliche Wesensbeziehung des Intervalls schafft in der Grunderscheinung des Zusammenklangs die klangliche Raumempfindung. Der zeitlichen Kontinuität enspricht als Form der Erfassung notwendig das Vokale, die Stimme; der räumlichen Ordnung des „Zusammen" entspricht als Form der Erfassung notwendig das Instrument. Organische und mechanische Musik stehen also als zwei Wesensmöglichkeiten der Musik einander gegenüber; die Wesensformen zeigen sich als Materialformen. Aus der Doppelmöglichkeit der Materialerfassung, der instrumentalen und vokalen Tongestaltung, ergibt sich für Bekker die Notwendigkeit zweier polarer Wesensformen. Klang in der wesensvokalen Musik ergibt sich als Produkt einer Summierung von unteilbaren Ganzheiten; Klang in der wesensinstrumentalen Musik ergibt sich als Produkt der Zerlegung einer Klangganzheit und Klangeinheit; sie ist einklangliche Musik, die der prinzipiell mehrklanglichen Musik, der summierten, unteilbaren, organischen Stimmenklanglichkeit der Polyphonie gegenübersteht; Polyphonie und Harmonie werden als Wesensbegriffe zu Klangbegriffen und zu einem theoretischen Gegensatz. Die stilistischen Vermischungen der Wesensformen ergeben die Erscheinungsformen, die nunmehr mit den neuen Wesensbegriffen stilkritisch unterscheidbar sind. Das jeweilige Primat einer Wesensform – der organisch-vokalen oder der mechanisch-instrumentalen – entscheidet über die stilistische Zuordnung. Die Polyphonie kann zum Diener der Zerlegung, also der Harmonik werden, wie das Harmonische zum Diener der Mehrklanglichkeit in einer sinnmäßig vokalen Polyphonie werden kann. Die autonome Gesetzlichkeit des jeweils stilbestimmend im Vordergrund stehenden Wesensmaterials bestimmt den Charakter der einzelnen Stilepochen. In jeder dieser Epochen ist der Dualismus der beiden entgegengesetzten Wesensformen auf eine jeweils verschiedene Weise wirksam. Jede Epoche hat ihre Ästhetik, in deren Darstellungsweise die beiden Pole auf irgendeine Weise in der Art der Antithetik zur Auswirkung kommen, wenn auch die Arten der begrifflichen und sprachlichen Erfassung in der jeweiligen Antithetik jeweils verschiedene sind. Wir heute fassen diesen Dualismus

der Prinzipien an der Erkenntnis der Doppelnatur des Klangmaterials. Unsere Zeit ist durch das Wachsen der Materialbewußtheit charakterisiert. Dies bestimmt nicht nur die heutige Musik, die sich auf die Wesensquellen der polyphonen Formung besinnt, sondern auch diese, unsere heutige Form der Ästketik, die sich auf die Materialbedeutung besinnt und im Bewußtsein der Dualität des Materials die Mittel zur Definition unserer Lage gewinnt.

2.

Bekker gibt im letzten Kapitel selbst an, wie man ihn kritisieren soll; entweder wird seine ganz individuell erlebte Anschauung unserer Zeitlage anerkannt, wobei die Folgerungen zu kritisieren wären, oder man lehnt seinen Ausgangspunkt überhaupt ab. Dieser Ausgangspunkt, nämlich das Gefühl für das Grundsätzliche im Stilwandel unserer Zeit, ist nun keineswegs abzulehnen, auch seine instinktstarken, musikalischen Folgerungen nicht, aber ganz grundsätzlich muß die Art seines Folgerns, die Art, in der zufällige Ansatzpunkte der Betrachtung zu philosophischen Begriffen und Ausgangspunkten werden, abgelehnt werden.

Alles, was aus einem Gefühl für heutige Musik heraus formuliert wird, ist gut, wenn auch die Gegenüberstellung von Gefühlskunst und Formkunst wie jeder nicht abgeleitete Dualismus voreilig erscheint, wenn auch der Begriff der Formkunst sehr unverbindlich gefaßt wird. Form als bestimmender Faktor in Werk und Stil kann, wenn sie in den Vordergrund tritt, nicht dieselbe Bedeutung haben, wie das Gefühl als wichtigster bestimmender Faktor in Werk und Stil. Wird die Form in neuer Musik gegenüber dem Gefühl bedeutsam, so wird sie dies, weil das Wirkungsziel der Gefühlskunst nicht mehr Wirkungsziel ist. Formkunst kann nicht demselben ästhetischen Effekt dienen wie Gefühlskunst. Folgt Formkunst auf Gefühlskunst, so kann keine einfache Abwechslung der Mittel vorliegen, die sich vollzieht, während der Sinn der Musik derselbe bleibt; die ideelle Einheit des Sinns der Musik löst sich mit der Erkenntnis solcher Wandlungen notwendig auf. Die Wandlung liegt tiefer, im Sinn, im Menschlichen. Das Formale kann wohl als nur ästhetische Neuerung lebendig werden; aber es strebt über solche unverbindliche Neuerung hinaus, es fordert eine neue Form der Zuordnung des Menschen zur Musik, und es kann sinnvoll nur mit einer Änderung dieser Form der Zuordnung zur Selbstverständlichkeit werden. Dies beachtet Bekker zu wenig. Er setzt folglich auch mit seiner Phänomenologie zu früh ein. Die Vielheit der Musik ergibt sich ihm doch wieder aus einem zu einfach, zu eng gefaßten Begriff von der Musik. Er mußte notwendig auf den engen, materialistischen Begriff der Wesensform kommen, da er den Wandel, den er wohl als den des Subjekts (des Menschen) sah, doch nicht so sehr im Menschen suchte, daß er ihn an den verschiedenen Formen der Wahl des Materials und des Willens zu einem bestimmten Material, also an den geistigen Ausgangspunkten, hätte erfassen können. Indem er das Material zum Ausgangspunkt der begrifflichen Bestimmung macht, setzt er schon einen stilbedingten Begriff von der Musik an. Denn ist ein Material der Musik denkbar, das nicht schon selbst Musik ist, sowie man es nur als Material von Musik auffaßt, ist ein Material also denkbar, das nicht schon gestaltet wäre, das also auch nicht schon irgendwie stilisiert wäre? Hier liegt der Grundirrtum der materialistischen Denkungsart: Die begriffliche Erfassung eines von der Verbindung mit der Gestaltung losgelösten Materials ist sinnlos und kann niemals

zur Grundlage einer Theorie von Gestalten werden. Kausale Ursachen werden hier mit logischen Gründen und geistigen Voraussetzungen verwechselt. Man muß auf die Prinzipien der Wahl des Materials zurückgehen, um die Materialformen der Musik als Wesensformen begrifflich voneinander trennen zu können.

Die Art, in der Bekker die Materialbewußtheit betont, stilistisch ordnet und in den Vordergrund heutiger Problematik stellt, ist aber wiederum sehr fruchtbar. Er setzt gefühlsmäßig das Zeitliche und Räumliche der Musik in einen sehr bedeutungsvollen Zusammenhang mit dem Vokalen und Instrumentalen, dem Polyphonen und Harmonischen, wenn auch die Art, in der er Zeitliches und Räumliches aus dem „Material" der Luft und den Möglichkeiten der Gestaltung dieses Materials ableitet, auf ein philosophisches Gewissen nahezu peinlich wirken muß. Raum und Zeit bleiben völlig unbestimmte Größen, die in dieser Unbestimmtheit als Grundlagen der musikalischen Erscheinungsform die Musik von keinem anderen sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand unterscheiden. Wird schon aus der Zeitlichkeit und der Räumlichkeit der Musik Spezialeres abgeleitet, so müssen beide Faktoren erst selbst in ihrer musikalischen Funktion und in ihrer notwendigen Wechselbeziehung bestimmt werden. Es fehlt bei Bekker völlig der Begriff der „Gestalt", der klanglichen Zeitgestalt, an welchem erst der Begriff der Musik zu definieren ist, aus welchem die Art des musikalischen „Materials" abzuleiten wäre. Raum und Zeit sind erst als Prinzipien der musikalischen Gestalt die Prinzipien, vermöge deren der Klang zu einem der Ordnung zugänglichen Material wird; die möglichen Verschiedenheiten der Funktion von Raum und Zeit bestimmen die Verschiedenheiten der Musik, bedingen vielleicht auch den Unterschied von Vokalem und Instrumentalem, den Unterschied in der Wahl des Klangprinzips also. Bekker aber geht in entgegengesetzter Gedankenfolge vor. – Die Bedingungen der Verschiedenheit von Raum- und Zeitfunktionen also sind zu suchen. Die Einheit dieser Bedingungen wird jenen Begriff der Musik ausmachen, der weit genug ist, Gesetzlichkeit und Notwendigkeit immer neuer Wandlungen zu begründen. Diese Bedingungen liegen in der Verschiedenheit der Zueinanderordnung von Musik und Mensch, denn hier erst bestimmt sich die Verschiedenheit des Gestalt-Sinnes, aus welchem sich erst alle weiteren, grundsätzlichen Unterschiede der Stilformen ergeben können. Die Erkenntnis der Verschiedenheiten des Gestalt-Sinnes ist nur in einer weit gefaßten Geschichtswissenschaft möglich; von dieser aus erst ist das philosophische Eindringen in die Struktur der Gestalt überhaupt möglich, da ja die Gestalt allein sich mit dem Wandel ihres Sinnes nicht als eindeutige Form musikalischer Bestimmheit fassen läßt. Hier liegt der Hauptfehler Bekkers und seiner voreilig begriffenen Phänomenologie: daß er von einem Begriff ausgeht (dem Materialbegriff), der sich in der Geschichte selbst wandelt, um mit diesem Begriff den Wandel in der Geschichte zu erklären. – Die Verschiedenheit des Gestalt-Sinnes (die Verschiedenheit der Zuordnung zum Menschen also) als scheinbar letzter Punkt in der philosophischen Reduktion aber muß selbst begründbar sein; diese Begründung liegt wiederum im Begriff der Gestalt, d. h. in der Notwendigkeit jener Zuordnung der Musik zum Menschen, im Gestaltet-Sein der Musik, in ihrer notwendigen Produziertheit. Aus dieser ergibt sich die besondere Einmaligkeit der Gestalt: ihre Abgeschlossenheit, ihre Fertigkeit, ihre geheimnisvolle ästhetische Einzigkeit. Aus einem in diesem Sinne gründlich gefaßten Begriff der Gestalt also ergibt

sich die Notwendigkeit des Immer-Neuen, die Gesetzlichkeit des Wandels der Musik. Bekker sucht diesen Wandel zu begründen, indem er die Notwendigkeit zweier polarer Wesensformen erklärt, ohne aber die Notwendigkeit dieser Polarität erklären zu können. Der Versuch, diese Notwendigkeit aus der Gegebenheit des Materials, das seiner Natur nach auf zwei verschiedene Weisen gestaltbar ist (vokal und instrumental), abzuleiten, muß philosophisch unfruchtbar bleiben, weil er nicht von der Gestalt ausgeht, weil das produktionsbestimmte, gewählte, stil- und traditionsbedingte Material unabhängig von der Gestalt erfaßt wird. Wohl geht er von der Entstehung der Musik aus und bezieht auf diese Weise die notwendige Produktionsbestimmtheit bis zu gewissem Grade ein; aber er faßt sie nicht als Prinzip, sondern nur als Tatsache, wodurch sich die ganze Ableitung seines materialen Dualismus nicht als eine philosophische, sondern nur als eine materialistische bezw. psychologistische und genetische ergibt.

Genetische Erklärung der Entstehung der Musik und philosophische Begründung musikalischen Seins gehen mit ihren Begriffen für Bekker immer wieder ineinander über. Zum Teil ergibt sich dies aus der Art, in der er überhaupt den Begriff der Phänomenologie faßt, worüber auch eingehende Kritik möglich und notwendig wäre, was jedoch nicht in diesen Zusammenhang gehört. Nur einiges vom Grundsätzlichen sollte hier kritisiert werden – jedes nähere Eingehen auf philosophische Besonderheiten würde noch weiter in ästhetische und philosophische Spezialprobleme führen, als dies hier schon notwendig war.

# DIE LEBENDEN

Karl Holl (Frankfurt/Main)

## RUDI STEPHAN *)

Geboren 1887; gefallen 1915. Diese Daten umgrenzen das menschliche und künstlerische Schicksal Stephans. Zwischen ihnen enthüllt sich, was dieses vorzeitig abgebrochene Leben für die Musik bedeutet, warum es noch immer existent ist.

Der künstlerische Nachlaß Stephans ist an Umfang gering. Desto schwerer wiegt sein Gehalt, als absoluter Ausdruck wie als Ferment im einschneidenden Wandlungsprozeß zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Einstein nennt Stephan einen „Pfadfinder der neuen Musik". Ich selbst habe ihn früher schon – ohne jede Taktik der Übertreibung – als einen „Propheten" bezeichnet, in dem zwiefachen Sinne des Wahr-Sagers und des Vorher-Sagers. Mit welchem Recht?

Die Lösung des „neuen" Stils aus und von der Romantik vollzog sich in der Idee und in der Substanz. Stephan ist, nach Umwelt und Erziehung, zunächst dem roman-

*) Von den Werken Rudi Stephans sind erschienen: „Musik für 7 Saiten-Instrumente" (auch mehrfach zu besetzen); „Musik für Orchester"; „Musik für Geige und Orchester". „Liebeszauber" (Hebbel) für Bariton und Orchester. „Sieben Lieder", „Up de eensame Hallig", „Ich will dir singen ein Hohelied" für Singstimme und Klavier (teilweise auch mit Orchester erschienen). Zwei ernste Gesänge für Bariton und Klavier. „Die ersten Menschen", Oper in zwei Aufzügen. (Sämtlich im Verlage B. Schott's Söhne, Mainz).

tischen Ideal: „Musik als Ausdruck“ unterworfen gewesen. Er hat mit seiner Generation das Erbe Wagners und Straußens angetreten, schwelgend im Rausch eines meist auf „Bedeutung“ gestellten, diese sinnlich (und leicht überschwenglich) spiegelnden, sie malerisch, mimisch und gestisch umsetzenden Klingens. Er hat aber bei seinem Lehrer Rudolf Louis mit der feingliedrigen Form eines Brahms und der umschichtigen Tektonik eines Bruckner bald auch die Wichtigkeit des von der Klassik und Vorklassik ausgebauten konstruktiven Elements erfahren. Und er ist schon früh zu der dreifachen Einsicht gelangt: daß Musik, um sich nicht selbst aufzugeben, wieder autonom, wieder ein Wille werden müsse; daß dieser Wille der neuen Wirklichkeit entsprechen, und daß er demgemäß eine neue Form finden müsse. Zugleich hat Stephan diesen Willen in sich selbst erkannt und sich angeschickt, ihm Bahn zu brechen.

In der Zeit, da Schönberg seine Kammersinfonie geschrieben hat und sein fis-moll-Quartett abschließt, notiert Stephan, ebenso einsam schaffend, bei der Konzeption eines später unterdrückten Opus 1 für Orchester: „Keinen poetischen Titel, nicht die Bezeichnung Tondichtung – und garnichts!“ . . . Der neue Wille erweist sich zunächst an der Verneinung des Programms. Dann stößt er sich mit dem Entwurf einer „Grotesken Orchestermusik“ vom Pathos der Romantik ab. Er wirft die „Bedeutung“ über Bord und versucht rein materiell zu musizieren. Motto: „Nu wüllt wi uns ook mal fix ameseern“ (Liliencron). Skizze: „Xylophontrillersolo . . . Baß, Cello, Bratsche, tiefe Akkorde . . . Flötenläufe, Triangeltriller . . . Streicher pizzicato Kadenz . . . Fagott mit Pizzicatobegleitung, Oboe geschickt dazu unterbrechend, einzelne Paukenschläge dazwischen . . . Flöte: Flatterzunge auf col legno der Streicher. – Mittelsätzchen: Okarina mit Ziehharmonika, Indianerlied . . . später (nach einer Stelle mit vollem Orchester): Baßklarinettentriller als Orgelpunkt . . . Oboen: herabtanzende Rhythmen . . . Glockenspiel: Orgelpunkt in oberer Oktave . . Castagnetten: Tanzrhythmus . . . Solocello: Orgelpunkt pizzicato; darauf in der 1. und 2. Violine derb robuster Molltanz, der fugenartig durchgeführt wird“. . . . Man bemerkt die Evolution zu einer herberen, gelösteren Sinnlichkeit mittels individueller Aufteilung des Orchesterklanges; ja sogar eine gewisse Reaktion in Form der Denaturierung des Streicherklanges, der betonten Anwendung der Schlaginstrumente sowie der Einführung „profaner“ Klangmittel in das hochromantisch-neudeutsche Orchester. Zugleich aber wird unter dem Klang-„Stoff“ der schon in der Namengebung angedeutete neue Klang-„Wille“ am Gewicht des Rhythmus und an der Heranziehung exotischer Melodik spürbar. Der Durchbruch oder besser (angesichts der Unvollendung): Aufbruch dieses Willens geschieht auf dem Wege durch die Impression und durch die Exotik.

Debussy hat dem Westdeutschen Stephan Möglichkeiten einer Sublimierung des überhitzten romantischen Klanges in harmonischer wie orchestraler Hinsicht eröffnet. Die Exotik, Stephan äußerlich wohl schon durch seinen ersten Lehrer Bernhard Sekles nahegebracht, hat sein Tonalitätsbewußtsein geweitet; mit allen Konsequenzen für Harmonik, Melos, Stimmführung. Außerdem hat sie ihm rhythmische und rhythmisch-motivische Anregungen gegeben. So wenig die Neufranzosen Stephan zum Ästheten gemacht haben, so wenig haben ihn Capellens Hinweise auf die außereuropäischen Musiksysteme dem Snobismus ausgeliefert. Stephan ruhte in sich; war in der äußeren Haltung Zivilisationsmensch und doch dem Instinkt nach Primitiver. Das hat ihn

vor der übertriebenen Abstraktion, die damals als Abwehr wie als Gegenexperiment in der Luft lag, bewahrt.

Ab 1911 treten die vollgültig gedachten Werke ans Licht. Stephan nennt sie – ein stilgeschichtliches Symptom ersten Ranges! – sämtlich nur „Musik“ und unterscheidet sie rein nach der Besetzung. Eine Kammermusik, symphonische Werke und Lieder versetzen die deutsche Musikwelt in Spannung. Eine Oper tritt in Sicht, wird vollendet und angenommen, aber erst als Werk des Gefallenen 1920 uraufgeführt. Und nun fragen wir nach der Substanz dieser so früh „Stil“ gewordenen Tonsprache.

Ihr ältestes Dokument: die Ballade „Liebeszauber“ für Bariton und Orchester; mit geschickter Kürzung des Gedichtes von Hebbel auf plastische Form gebracht. Die Partitur zeigt noch wesentlich impressionable Haltung, in jener individualisierten, gelockerten, teils auch sublimierten Orchesterfarbe, von der schon die Rede war. Linie und Harmonik werden stark durch die Ganztonleiter bestimmt. Die dissonanzgeladene Akkordik bewirkt, in engstufiger Führung der Stimmen von der Mitte nach außen drängend, eine gewaltige expansive Spannung, die ohne eigentlich tonale Konsequenz schließlich doch in den Durdreiklang mündet. Ein beziehungsreicher, verstärkender Ausdruck des inneren und des äußeren Gewitters in der Dichtung selbst. Elemente der Exotik machen sich als ausgedehnte Orgelpunkte mit harmonisch freier Melodik und als heterophone melismatische Bildungen geltend.

Erste Instrumentalkomposition: die „Musik für sieben Saiteninstrumente“, in einem Satz und einem Nachspiel. Damals (1911) von einem konservativen Kritiker als „Irrsinn und Unmusik“ bezeichnet; von heute aus gesehen: Kundgabe einer neuen Klangrealität, erste starke Ausformung des Willens zur absoluten Form, Zeichen allmählichen, bewußten Ausbaues der Horizontale. Zwar bleibt auch hier der Klang noch grundlegender Stilfaktor. Je mehr sich aber die Stimmführung durch Einbezug freier melodischer und heterophoner Bildungen sowie unter dem Gesetz strengerer Satztechnik verselbständigt, desto mehr wird die Hinneigung zu linearer Auffassung und Formbildung spürbar. Dazu: Stärkung des Rhythmus fast bis zu barbarischer Kraft, und, bei größter Fülle, ein differenzierter Klang, der von feinster sinnlicher Kultur bis zu härtester Sachlichkeit reicht. Man beachte die Besetzung: fünf Streicher, Klavier und Harfe. Sie entspricht der ideellen Verdichtung, der engen inneren Bezogenheit der Stimmen.

Die noch etwas ungezügelte (später nach Stephans Angaben von mir überarbeitete Form der „Saiten-Musik“ wird durch die kompaktere der einsätzigen „Musik für Orchester“ abgelöst, die eine Art klassische Klärung und Zusammenfassung des bis dahin Erreichten darstellt. Die Klarheit des Eindrucks wird durch die ungemein sparsame, auf Materialechtheit bedachte Aufteilung des „großen“ Apparats gewährleistet. Der innere Zusammenhalt beruht auf der Eigenart und Keimkraft der Themen sowie auf der Intensität ihrer Verarbeitung. Eine breite Moll-Klage der Streicher mit Nachsatz der Holzbläser; ein lyrisch beschwingtes Seitenthema der drei Trompeten; ein skurriles Fugenthema der Baßklarinette. Aus diesen Quellen wird mit allen Künsten der Umkehrung, Verkleinerung, Vergrößerung, Engführung und rhythmischen Variation ein Spiel der Kräfte entfesselt, das mit fast dramatisch heißem Atem bis zur triumphalen Dur-Apotheose des Hauptthemas ansteigt. Neu ist außer der Reinheit des Kolorits, der

vom Vertikalklang schon ziemlich emanzipierten Kontur der Linie, ihr starker Eigenwille, der sich nicht nur im vehementen Drang nach vorwärts, sondern auch in träumerischer Kantilene und in rein ornamentaler Bewegung kundgibt, durch stark synkopierte urtümliche Rhythmik gegliedert. Dem wesenhaften Aufbau und der wesenhaften Instrumentation entspricht noch kein restlos klarer, leicht überschaubarer Form-Organismus, doch ist die Gesamtanlage als Ansatz zu solch neuer Gestalt zu werten. Im ganzen: eine Musik, die mit starkem Gefühl, mit bauender Kraft und nicht ohne Humor die romantischen Klangnebel zerstreut; die, so kühn sie in das luftige Reich des Geistes vor stößt, nie den Boden einer gesunden, allgemeinsamen Sinnlichkeit verliert.

Ähnlich die „Musik für Geige und Orchester". Sie greift konstruktiv in mancher Hinsicht noch über den Stil der Orchestermusik hinaus, kann allerdings, im Kern früher entstanden. deren klangsinnliche Ökonomie nicht erreichen.

Als Kompendium seines Suchens hat Stephan schließlich (nach Borngräbers Mysterium) die Oper „Die ersten Menschen" geschaffen. Die Grundidee der Handlung: der Mensch zwischen Tier und Gott, ihr Ziel: Einheit des Geistes und der Sinne – erhellen auch die innere Haltung des Musikers. So exemplarisch seine Partitur auch ist, man sollte den „Zukunftsmusiker" Stephan nicht nur nach ihr beurteilen. Denn der noch immer wesentlich „musikdramatische" Zuschnitt, die starke Bezugnahme auf ethische und psychologische Gehalte, auf mimische und illustrative Zwecke kann ohne Zusammenhang mit den „absoluten" Werken leicht den Eindruck des individuell gefärbten Wagner- und Strauß-Epigonentums erwecken. Im Zusammenhang betrachtet, gibt sich diese Oper jedoch dem eindringlichen Blick als eminent zukunftsträchtig zu erkennen. Nicht nur werden die Prinzipien und Klangwerte der Impression mit exotischen Momenten und der Motivtechnik Wagners zu sehr vielseitigem und plastischem Ausdruck verschmolzen, sondern auch in Stimmführung, Rhythmus, Form und Farbe neue Perspektiven eröffnet. Die akkordisch bedingte „Stimme" erreicht bei der Weite des Tonalitätsbegriffs da und dort schon bemerkenswerte Selbständigkeit. Rhythmus und rhythmisches Motiv kommen zu lapidarer Wirkung, wie sie sich die neue Musik (mit ihrer Renaissance des Schlagzeuges) zu eigen gemacht hat. Die „dramatisch" oft geradezu hemmende musikalische Geschlossenheit einzelner Szenen darf als Vorzeichen für die Wiederaufrichtung des musikalischen Formprinzips in der Oper gelten. Das Orchester ist trotz überreicher Besetzung (mit charakteristischer Verwendung des Saxophons, der col legno- und pizzicato-Technik der Streicher) ein Muster von Ordnung, Reinheit, Sparsamkeit.

Absichtlich sei hier von den Klangschönheiten dieser Musik, von ihrer Sammlung und Wucht, ihrer expressionablen Deutkraft geschwiegen; ebenso absichtlich die Abhängigkeit der Singstimme vom Instrumentalsatz betont. Stephan hat in den „Ersten Menschen" noch eine regelrechte Orchester-Oper geschrieben. Auch in seinen Liedern ist das Problem des neuen, von der Singstimme herkommenden Melos, nur bei einzelnen Stücken – wie „Heimat", „In Nachbars Garten" und „Das hohe Lied der Nacht" – tastend angedeutet.

Grenze der Begabung oder Grenze des unerbittlichen Geschicks? Es ist das Los Stephans gewesen, an der Pforte des neuen Klangreiches zu verlöschen. Aber er hat, ohne sich den Gesetzen des früheren ganz entziehen zu können, das neue im Geist und im Stoff mit vorbereitet. Es gibt in jener Zeit kaum einen anderen Musiker, der so

wie er erkannt und verwirklicht hat, was einzig für die Verjüngung seiner Kunst taugen konnte: die Lösung vom außermusikalischen Zweck; die Klärung und Verdichtung der Mittel; deren Unterordnung unter den gestaltenden Willen; und die Zufuhr unverbrauchten, unverbildeten Instinkts. In der bauenden Umsetzung der Ergebnisse des reinen Impressionismus steht er unter den deutschen Musikern der Zeit neben Reger einzig da. Das Ziel der „Expressionisten" nahm er, mit alten Mitteln, zum Teil schon vorweg. Vielleicht hatte er das Zeug, eine neue Klassizität heraufzuführen. Jedenfalls haben Wahrheit und Einfachheit als oberste Kennzeichen seines fragmentarischen Schaffens ihn zum hervorragenden Evolutionär bestimmt, gleich weit von Klangmaterialismus und Abstraktion. Wir kennen fast nur seine symphonische und dramatische Schwere. Sein Humor harrte noch der Erlösung im „Spiel", als er seiner Kunst entrissen wurde. Sie bewahrt sein Erbe als eine Stimme der Gewißheit in unsicherer, gärende Zeit.

Paul Appel (Homberg)

## RUDI STEPHANS BILD [1]

Aufgedunkelt zur Ewigkeit,
Berufen, eh' du gerufen wardst und eingingst,
Blickst du mich an,
Du Warmer, Lieber,
O, Mündiger!

Ich kannte dich nicht.
Weiß nicht, wie die Stimme dir floß,
Hinaus zu den Blumen,
Zum Immergrün
Und in die Herzen der
Wandernden Seelen.
Weiß nicht, wie dein Weg sich bog,
Bis sie dich nahm,
Die freie Stille,
Dich, den Stillen, Ungestillten.

Aber ich weiß, mein Freund bist du.
Und grüße dich so,
Hinübertrauernd,
Hinüberwinkend aus windiger Nacht
Und grüße dein Bildnis.

Schön stand deine Seele der Welt
Und einsam.
Wie über zarte Terassen ein Kind geht,
Einsam,
Und zum Kies sich bückt
Und Blumen tränkt in völliger Schöne;
So tränktest auch du,
Schenktest auch du,
Schenktest Lieder, dort und dahin.

Sangst du des Sommers hängende Süße nicht
Und des Herbstes zerstreute Treue?
Wie Laub der Akazie war dein Lied,
Ich hör es.
Du dachtest der Träume,
Dachtest der Tränen,
Vergaßest auch ihn nicht, den Schmetterling,
Der lind und gestreichelt zum Sterben geht
Auf dem Stein in dem Waldtal.
Doch deiner Töne ewigstes Glück,
Du gabst es ihnen,
Den Gärtnerinnen unserer Gärten,
Ihnen, den Frauen.
Und sie rührten sich dir,
Heilten dich hell mit den beiden Händen,
Sie neigten sich,
Neigten die Herzen,
Neigten die Brüste ernst und bunt,
Beide wie Trauben.

O, selig das Mädchen, Freund,
Seliger die Frau,
Die mit dir ging im gebundenen Licht,
Die dich grüßte am Morgen,
Die das Haar dir streichelte,
Die sich schauernd dir gab in der singenden Nacht,
Dem Unsterblichen
Die Sterbliche,
Ach, die Unsterbliche!

[1]) Erste Veröffentlichung.

# MELOSKRITIK
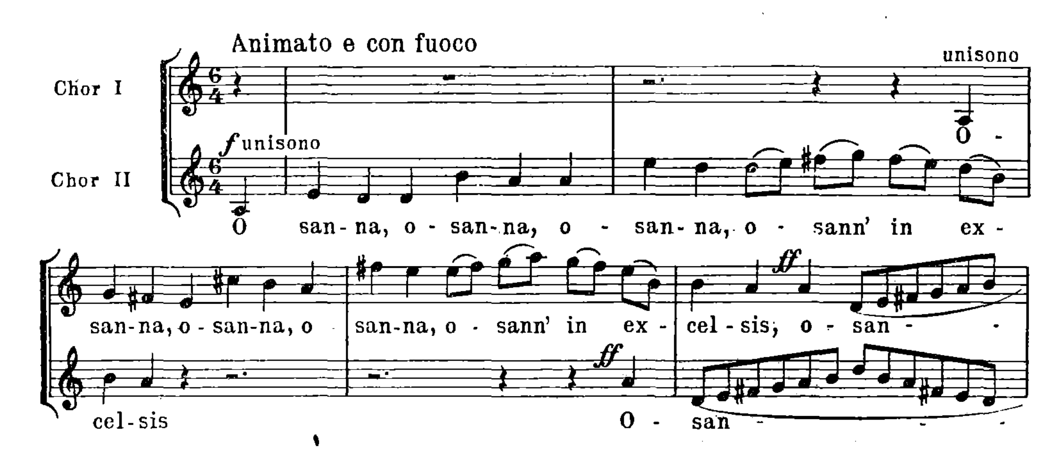
Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. Die Werkbesprechung will alle Bezirke gegenwärtigen Schaffens umspannen.

## Werkbesprechung

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel und Lothar Windsperger

### KURT THOMAS
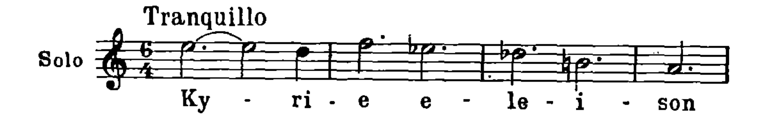
Der außergewöhnlich große äußere Erfolg der Messe und der Markuspassion von Kurt Thomas legt die Beschäftigung mit den bisher vorliegenden Werken dieses jungen Leipziger Komponisten nahe. Thomas ist aus der Schule Karl Straubes hervorgegangen; sein Opus 1, die Messe in a-moll für Soli und zwei Chöre, war der unmittelbare große Erfolg des Kieler Tonkünsterfestes 1925. Dieser Erfolg war insofern verständlich, als das Werk einen durchgehend starken und sicheren Instinkt für Chorklang und überraschende Züge plastischer Bildhaftigkeit enthüllt. Wir geben als Beispiel die schwungvoll aufsteigende Linie des Osanna-Themas:




Die Thematik der Messe sucht den geistigen Gehalt des Textes ausdrucksmäßig zu durchdringen. So gelingen Stellen, wie das durch motivische Verteilung auf Chor und Soli eindringlich gesteigerte Miserere im Agnus Dei. Eine archaisierende Harmonik gibt dem Chorklang eigenartige und wechselvolle Farbigkeit:

Die Gestaltung bemüht sich um klare und geschlossene Form, die jede Weitschweifigkeit vermeidet.
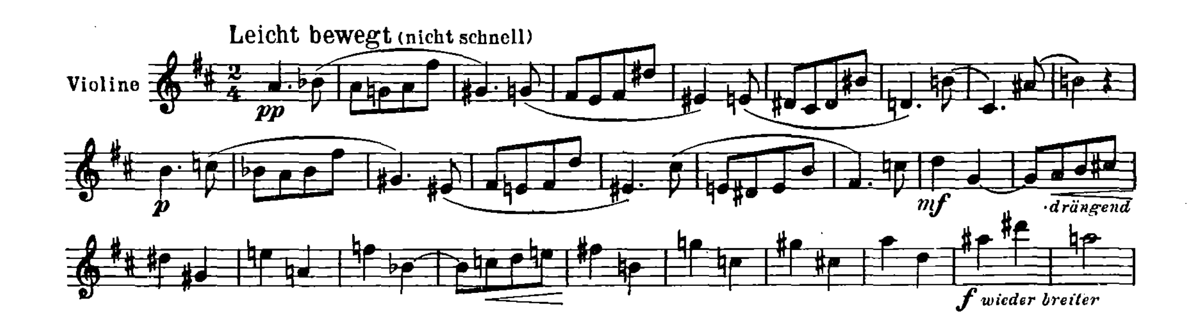
Dem gegenüber steht ein Mangel an eigener melodischer Erfindung, der durch den geschickten Chorsatz oft verdeckt wird. Schon hier zeigt sich, daß dem Komponisten eine im letzten Sinne schöpferische Kraft doch fehlt. Ein Beleg: der matte Anfang des „Kyrie"




dessen ungespanntes Herabsinken sich zwangsläufig in dem unentschiedenen Schwanken des darauf folgenden Choreinsatzes auswirkt. An vielen Stellen treibt der Mangel an melodischer Substanz den Ausdruck in effektvolle Äußerlichkeit. So ersetzt im Sanctus die bloße Farbe, was der Melodik und Harmonik an innerer Spannung fehlt: auf einem tiefliegenden Quintenorgelpunkt gleiten das ganze Stück hindurch Sextakkorde, über denen Sopran- und Tenorsolo in bedenklicher Weichheit dahinfließen. An manchen Stellen beruhen die starken Wirkungen ausschließlich auf einer solchen Farbigkeit. Auch die Polyphonie wird von ihr diktiert und gelangt daher nicht zu wirklicher Entfaltung.

In den späteren Chorwerken verstärken sich die negativen Merkmale. Die Klangwirkungen des Chorsatzes werden im 147. Psalm zur Virtuosität gesteigert. In der Markuspassion führt die Anknüpfung an den Stil der älteren deutschen Motettenpassion notwendigerweise zu einer stärkeren Betonung des Polyphonen; aber wie die archaisierende Tendenz Thomas in der Messe zu einer an Palestrina gemahnenden Klanglichkeit führte, so drängt ihn die härtere Linienführung der deutschen Vorbilder noch mehr zur Stilkopie. Hier, wo er freiwillig auf Farbe und Effekt verzichtet, treten die Schwächen seiner Erfindung und Gestaltung noch deutlicher hervor.

Die Kammermusik steht auf einem bedeutend tieferen Gesamtniveau. Was in den großen Chorwerken durch positive Momente verdeckt war, tritt im reinen Kammermusiksatz eindeutig hervor: die gesamte Instrumentalmusik von Thomas, die bis jetzt ein Quartett, ein Trio und zwei Sonaten umfaßt, ist epigonal. Hinter ihr steht die Einflußsphäre von Brahms und Reger. Doch gelangt Thomas nicht über verwässerte Nachahmung hinaus. Sie verbindet sich mit einer auffallenden, in der Konservatoriumspraxis erworbenen Satzfertigkeit und Routine. Die Folge davon ist eine immer wiederkehrende unverantwortliche Leichtfertigkeit, mit der er einen Satz, wie das Allegretto seiner Violinsonate über dürftiger, mit kärglicher Imitation unterbrochener Achtelbegleitung thematisch aufbaut:




Von hier aus ergibt sich die Möglichkeit, die Musik von Kurt Thomas zusammenfassend zu überblicken. Die großen Erfolge seiner Chormusik erklären sich auch aus der außerordentlich günstigen Situation ihrer Entstehungszeit. Bei dem Fehlen von neuen unbegleiteten Chorwerken größeren Formats war es leicht, ein gewisses eigenes Gesicht zu geben und durch ein Zurückgreifen auf vorbachische Stilhaltung den Eindruck der Gegenwärtigkeit zu erwecken.

Wenn die Chormusik hierüber noch hätte Zweifel aufkommen lassen, so gibt die durchaus epigonale Kammermusik den eindeutigen Beweis. Sie ist bezeichnend für die Musik eines Kreises, der sich allmählich als reaktionärer Gegenpol zu den wirklichen Strömungen unserer Zeit immer mehr bemerkbar zu machen beginnt. Hier steht Thomas als stärkster Kopf in einer Gruppe, deren gesamte Haltung unserem Musikleben darum gefährlich werden kann, weil sie hinter einer gewissen Fortschrittlichkeit eine rein akademische Gesinnung verbirgt.

# Aufführungsbesprechung

Hermann Springer, Heinrich Strobel und Werner Wolffheim

„Oedipus Rex" unter Klemperer war das musikalische Ereignis der vergangenen Wochen. In Strawinskijs neuestem Werk gipfeln die klassizistischen Tendenzen, die er seit mehreren Jahren verfolgt. Er gelangt von der Neuformung eines Pergolesi in „Pulcinella" über das bachische Klavierkonzert zur geschlossenen und monumentalen Schöpfung einer Oratorienoper. Sie ist programmatischer Gegensatz zu der oft phrasenhaften Bewegtheit des Musikdramas. Bei entschiedenem Archaismus ist die Objektivierung bis zum Letzten getrieben. Schon in der dramaturgischen Anlage: ein Sprecher erscheint vor allen Abschnitten der Handlung, erzählt und erklärt die Vorgänge. Das Stoffliche des Inhalts wird in lateinischem Text zusammengedrängt, Gefühlspathos ist ausgeschaltet. Die Zeitlosigkeit des Geschehens wird fühlbar. Die Aneinanderreihung monumentaler Bilder erhält durch die Musik ungeheure Gespanntheit. Sie ist streng, konzentriert, lapidar, von großartig starrer Monotonie. Trotz wechselnder Stilelemente ist Einheitlichkeit erreicht. Es herrscht eine neue, gereinigte Tonalität. Scharfe Rhythmen sind aus dem Sprachmetrum gewonnen. Unheimliche Achtel bohren sich ein. Als Kontrast zu Liturgischem und Psalmodierendem sind die solistischen Partien auf breite Kantabilität, auf unsinnliche Bewegung gestellt. Herb, neuartig, durchsichtig der Orchesterklang. Formale Komplexe, nebeneinander gesetzt, stützen sich gegenseitig. Die wuchtigen Blöcke des Chors, der nur aus Männerstimmen besteht, binden das Ganze zur zwingenden Einheit.

Klemperers Erfülltheit vom Werk schafft eine vollkommene Aufführung in Musik und Szene. Snobistischer Einschlag ist taktvoll gemildert. Der Sprecher erscheint nicht im Frack, sondern im neutralen Kostüm. Dülbergs Bühnenbild steht prachtvoll im Raum: ein kubistischer Aufbau, hell beleuchtet gegen den tiefblauen, dann schwarzen Hintergrund; der Chor in grauen Gewändern als fast unbewegte Masse seitlich unten im Dunkel, darüber die starren Figuren des Dramas. Die Verkörperung des Oedipus und der Jokaste durch Kaspar Koch und Sabine Kalter: groß und sicher.

Die Wirkung war stark und tief. Auf „Oedipus" folgte die äußerst exakt musizierte kleine Buffooper „Mavra" und der von Terpis hübsch einstudierte „Petruschka".

Klemperer braucht auch leichtere Stücke für seine Volksoper. In Gounods „Arzt wider Willen" besteht ein Widerspruch zwischen dem possenhaften Text Molières und der Musik, die den Stil der opera comique artistisch weiterführt und der klassischen französischen Operette nähert. Vom Stoff ausgehend, übersteigert der Regisseur Schulz-Dornburg das liebenswürdige Werk ins Burleske. Billigt man diesen Ausgangspunkt, so darf die Berliner Aufführung als überaus gelungen gelten. Das lebhafte, bunt wirbelnde Zusammenspiel des Ensembles und die präzise Interpretation der feinen Partitur durch Zweig sicherten den Publikumserfolg. Hammes bot als Sganarelle viel natürliche Komik, Tilly Blättermann war eine derbe, höchst lustige Amme.

Das Hörthsche Ensemble beschränkte sich auf die Neueinstudierung der „Pilger von Mekka" von Gluck im Schauspielhaus. Die Handlung, die den Stoff von

Mozarts „Entführung“ vorausnimmt, läuft in munterem oder gefühlvollem Ariettenstil ab. Derbe Buffozüge fehlen nicht. Im reichen Bühnenrahmen von Aravantinos eine aufs feinste abgestimmte Aufführung unter Hörth und Kleiber, mit der sensitiven, gesanglich hervorragenden Delia Reinhardt als Rezia.

Die Händelrenaissance, die das Wesen der opera seria als reine Musikoper in einer Zeit des Suchens wieder aufgedeckt hat und als Gegengewicht gegen das romantische Musikdrama wertvoll und fruchtbar wirkte, hat sich allmählich erschöpft. Diese Erkenntnis wäre gekommen, auch wenn die Wiedergabe des „Ezio“ in der Städtischen Oper die wesentlichen Stilforderungen Händels erfüllt hätte. Die Unsicherheit dieser Aufführung kam in erster Linie von der Regie Niedecken-Gebhards, der sein von Göttingen her bekanntes szenisches Gestaltungsprinzip bedrohlich übertrieb. Anstelle des Barockrahmens, der grundsätzlich nicht aufgegeben werden darf, setzt er eine völlig ernüchterte Szene: neutrale Hintergründe mit kahlen Podesten. Die pathetische Geste Händels wird krampfhaft ins Statische und Tänzerische entstellt. Notholts Bearbeitung des „Ezio“, schon in Göttingen erprobt, drängt den Handlungsablauf mehr als wünschenswert zusammen und verbiegt die Rezitativlinie höchst bedenklich. Maria Pos-Carloforti und Wilhelm Guttmann bewähren ihre Vertrautheit mit dem Händelschen Gesangsstil aufs Neue. Eine Überraschung ist die scharfe Charakterkunst Burgwinkels in der Rolle des Verräters Massimo. Denzler findet als Dirigent nicht die innere Kraft und Strenge, welche die Musik Händels erfordert. V. E. Wolffs Generalbassbegleitung ist vorbildlich in ihrer Verbindung von stilistischer Genauigkeit und künstlerischer Einsicht.

Hugo Wolfs „Corregidor“, der sich trotz vieler Versuche nirgends lebensfähig durchsetzen konnte, wurde von Bruno Walter in der Städtischen Oper mit besonderer Liebe herausgebracht. (Er trat für das Werk schon in München ein). Der Klang des Orchesters ist prachtvoll gesättigt. Martins Regie arbeitet das Burleske deutlich heraus. Maria Rajdl ist eine Frasquita von verführerischer Weiblichkeit, Erb ein wundervoll durchgebildeter Corregidor, Guttmann, ein kraftfroher Müller, verstärkt das Pathos des zum Aktschluß ausgenützten Monologs.

*

Hermann Scherchen, mit Leidenschaft für alle Bezirke neuer Musik sich einsetzend, brachte in einem Rundfunkkonzert drei Uraufführungen. Die Sinfonia fugata des hochbegabten Busonischülers Wladimir Vogel, dem Andenken des Meisters gewidmet, neigt in Form und Klang zur Maßlosigkeit. Im fugierten Anfang liegen mächtige Spannungen. Ein Bläserscherzo ist ausgezeichnet gelungen. Der starke, innerlich begründete Ausdruckswille ist unverkennbar. Walter Hübschmanns Klavierkonzert, unpersönlicher, fesselt bei linearer Tendenz durch diskrete Klanglichkeit und feine Kontrapunktik. Die nicht ausgereifte, musizierfreudige Sinfonie von Reinhold Wolff will durch aufgesetzte Modernität über ihre Traditionsgebundenheit hinwegtäuschen. In Scherchens zweitem Konzert interessierte am meisten die Berliner Erstaufführung der siebenten Suite von Mathias Hauer. Aus der chorischen Verwendung der verschiedenen Gruppen des Orchesters ergibt sich ein Klangeindruck von visionärer Kraft, besonders stark im Mittelstück. Diese rein konstruktive Musik wirkt inspiriert

und fließend. Auch Hörer, die kein Verhältnis zu neuer Musik haben, wurden von ihr gebannt. Außerdem enthielt Scherchens Programm das dickflüssige Concerto grosso und das Magnificat von Kaminski, die ersten Orchesterstücke von Webern und zwei Psalmen von Ernest Bloch.

Jascha Horenstein kann seine Begabung nun in im größeren Rahmen entfalten. Mit ekstatischer Hingabe und Inbrunst musiziert er die Fünfte von Mahler und die Neunte von Bruckner. An jedem seiner Abende bringt er auch neuere Werke. Buttings Trauermusik ist eine Jugendarbeit von eigenem Gesicht bei durchaus traditionellen Stilmitteln. Das Concertino für Klavier und Orchester von Karol Rathaus erweist sich nach rhythmisch starkem Beginn als aphoristische Musik von wenig persönlicher Haltung.

Bruno Walter führte eine Sinfonie in f-moll des jungen Russen Dimitri Schostakowitsch auf, der, unberührt vom neuen Kunstgefühl, in den Bahnen Rimski-Korssakoffs wandelt. Er hat einen kultivierten Klangsinn und eine beinahe akademische Gemessenheit. Walter dient dieser ihm nahestehenden Musik mit Liebe.

Die Pianistin Else C. Kraus, die moderne Musik intensiv pflegt, bewährte erneut ihre Konzentration und ihre vielseitige Gestaltungskraft in einem Konzert, dessen Programm von Weber und Liszt bis zu Schönberg und Hindemith reichte. Als Liszt- und Busonispieler größten Formats erschien Egon Petri.

# AUSLAND

Igor Gljeboff (Leningrad)

## DIE JUNGE KOMPONISTENGENERATION IN LENINGRAD

Mein vorliegender Bericht kann aus zweierlei Gründen nicht erschöpfend sein: Einmal haben diejenigen, über die ich sprechen will – die jungen Komponisten – noch nicht ihre letzten Worte gesprochen, sondern sind erst kürzlich mit ihren Werken hervorgetreten. Zum anderen kann ich mich nicht lange bei einzelnen Personen und einer genauen Kennzeichnung der Ereignisse und Erscheinungen aufhalten, die die Grundlage für die augenblickliche Lage des musikalischen Schaffens in Leningrad bilden. Eine solche Charakteristik erfordert eine umfassende Einführung. Ich ziehe es daher vor, nur in ganz gedrängter Form einige historische Bemerkungen vorauszuschicken, um sofort darauf von dem lebendigen Streben des jungen Geschlechts der Leningrader Komponisten zu sprechen. – Das Wort „jung“ fordert hier eine nähere Erklärung: Ich verstehe darunter nicht die an Jahren Jungen (denn einige der eben erst in die Reihe der Komponisten eingetretenen Künstler gehören ihren Jahren nach nicht zur frühen Jugend), sondern die Jugend in Bezug auf ihre Anschauungen, Prinzipien und Schaffenskraft.

Der große europäische Krieg und die ersten Jahre der Revolution – das ist die Scheide, die zwischen der jetzt schon der Geschichte angehörenden „Petersburger“ Zeit

der Musikentwicklung Leningrads und der unsrigen Zeit liegt. Nach dem Tode von Rimski-Korssakow (1908) und bis zu dem Kriege herrschte in Wirklichkeit nur eine Kompositionsrichtung – einzelne bedeutende Vertreter des sogenannten „Bjelajewschen Kreises“ (Aldow, Glasunow) und Epigonen der Schule von Rimski-Korssakow, die jenem Kreise eng verbunden waren. (Darunter Maximilian Steinberg, der eine bedeutende Stellung als Hüter der Tradition dieser Schule einnahm.) Der Begabteste und Frischeste unter ihnen war Nikolai Tscherepnin, ein Mensch mit lebendigem Streben. Er neigte sogar zum Impressionismus, was den streng konservativen Tendenzen der Epigonie nicht gerade sehr entsprach. In dieser Zeit entwickelte sich die Begabung Strawinskijs. Er erstarkte schon vor dem Kriege in Paris und war während desselben von der Petersburger musikalischen Kultur vollständig abgeschnitten. Im Laufe des Krieges kam die frische und jugendliche Begabung Prokofjeffs zu Blüte und intensiver Lebensentfaltung. Parallel dazu, aber in einem anderem Tempo, bahnte sich allmählich und hartnäckig die Schaffenskraft Mjaskowskis einen Weg ins Freie. Die Namen Strawinskij und Prokofjeff waren seine Losung im Kampfe gegen das Epigonentum mit seinem erstickenden Formalismus. Schließlich riß sich Prokofjeff selbst unfreiwillig von der Stadt los, die seine ersten Schritte verhätschelt hatte. Ihm folgte Mjaskowski, der in den Jahren der Revolution nach Moskau übersiedelte und dort als Komponist, Pädagoge und Organisator eine einflußreiche Führerrolle im Sinne des Fortschritts einzunehmen begann. Im Laufe der ersten Jahre der großen Revolution machte sich in der musikalischen Kultur Leningrads eine Unbestimmtheit und Wankelmütigkeit fühlbar, wenn auch die ideologische Kampfeslinie gegen Epigonentum und Tradition nicht abriß. Ich nenne hier nicht einzelne Namen, die von Zeit zu Zeit in dieser Periode auftauchten, ich weise nur darauf hin, daß auch damals Paschtschenko ununterbrochen und hartnäckig an sich arbeitete und seine eigenartigen, kühnen Chorwerke schuf. Ferner erschien damals Wladimir Schtscherbatschew, ein Schüler Steinbergs auf der Bildfläche und befreite sich schrittweise von den Fesseln seiner Schule. Seine im Jahre 1923 erfolgte Berufung bezeichnet den Anfang der Erneuerung und Auffrischung der pädagogischen Arbeit in Theorie und Praxis der musikalischen Komposition. Durch seine Reorganisationstätigkeit sammelte er einen Kreis von ideenmäßig einander nahestehenden Komponisten, Theoretikern, Pädagogen und Schülern um sich. Die besten und stärksten Begabungen der Jugend gehören zu dieser Gruppe, die man als den Kern der revolutionären Erneuerungsbewegung der Leningrader jungen Musik bezeichnen kann. Zu den Schülern Schtscherbatschews gehört Gabriel Popoff (geb. 1904 in Nowo Tscherkassk) dessen hervortretende temperamentvolle und starke Begabung in sehr ausgeprägtem Streben zu strenger Gestaltung des Materials, zu Konstruktivität und melodischer Dynamik die Aufmerksamkeit aller fortschrittlich gesinnten Musiker auf sich lenkt. Im Grunde genommen spiegeln sich in den besten Werken Popoffs alle grundlegenden Strebungen der jungen Leningrader Komponistengeneration wieder. Es ist das ein dreiteiliges Septett (op. 2) für Flöte, Clarinette, Fagott, Horn, Geige, Cello und Kontrabaß und eine große Klaviersuite. In dem Septett wurden eine Reihe von Gefühlszuständen aufgerollt mit einer unaufhörlichen Tendenz zur Überwindung der Willenslosigkeit, der Hoffnungslosigkeit und des Schmerzes mit dem Ziele der Behauptung der Energie, des Willens und der Freude im Leben. Die Entwicklung des

musikalischen Gedankens wird in der Form einer Dialektik gegeben, und durch diese Form steht diese Musik jenseits allen „Literatentums". Die einzelnen Teile werden miteinander nach dem Prinzip des Kontrastes und der Antithesen zusammengehalten. Der dynamische Gleichgewichtsmangel bedingt ein unterbrochenes, fortwährendes Vorwärtsdrängen. Einen abstrakt formalen, außerhalb der Eigenart und Beschaffenheit des Materiales stehenden Aufbau – das kennt diese Musik nicht. Ein scharfes Gefühl für die Klanglinien und ihre Richtungen, ein greifbares Empfinden der musikalischen Bewegung – alles für das Ohr immer an das Lebende appellierend, die Fähigkeit, die in der Bewegung auftretenden Energien zu meistern, sie Schritt für Schritt von der einen zur anderen nie Materiale potentiell enthaltenen Strebung bis zu einer Reihe von Umgestaltungen zu entwickeln – alle diese Eigentümlichkeiten machen den wichtigsten und wertvollsten Gehalt in der Musik Popoffs und der anderen Vertreter der Gruppe aus. Für sie ist die Musik durch und durch dynamisch und kinetisch. Ihre bewegende Kraft ist – das Melos; ihre überhaupt nicht ausdrückbare Sprache – eine Polyphonie im zeitgenössischen Sinne dieses Begriffs.

Teilweise gehört auch Dimitri Schostakowitsch (geb. 1906) zu der genannten Gruppe. Er ist ein Schüler M. Steinbergs, aber scharf ins Moderne abgewandelt. Seine Begabung ist von großem Schwunge und lebhaftem Temperament getragen und durch stark persönliche Züge gekennzeichnet, die sich besonders in seinen letzten Werken ausprägten. (Eine symphonische Widmung „Oktober" und Entwürfe zu einer Oper „Die Nase" nach der gleichnamigen Novelle von Gogol). Leider sind die Unmittelbarkeit, Spontanität und Leichtigkeit, die seinem Schaffen eigen sind, die gleichzeitigen Quellen für seine Stärke und seine Schwäche. Stärke – deswegen, weil sie die Zuhörer bedingungslos zwingen dem Ansturm seiner Musik folgen, und Schwäche – weil sie Überhebung und Selbstvertrauen hervorbringen und so die geistige Fortentwicklung der Begabung aufhalten. Die schöpferische Kraft eines Popoff ist weit mehr diszipliniert und tief durchgearbeitet. Sie scheint mir zeitgemäßer zu sein in jeder Beziehung. Diejenige von Schostakowitsch dagegen ist anziehend durch ihre Freigebigkeit und stürmischen Drang, aber hinterläßt weniger Folgen. Beide Komponisten sind jung, vor beiden liegt noch ein weiter Weg voll Tätigkeit und Wachsen. Man muß ihnen nur helfen, daß sie sich entwickeln und aufblühen.

(Schluß folgt)

J. Hutter (Prag)

# STILPRINZIPIEN DER MODERNEN TSCHECHISCHEN MUSIK

Daß meine und meines seligen Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen. (Ph. E. Bach).

Das vorausgestellte Motto läßt erkennen, wie ich die Frage stelle und von welcher Seite ich sie beantwortet sehen will. Mir liegt daran aus der neuen tschechischen Musik das Entwicklungs-Grundprinzip zu erforschen, ohne von den Begleitfragen aufge-

halten zu sein. Darum wende ich die morphologische Methode an; aus denselben Gründen vermeide ich jede Würdigung der einzelnen Künstler und verzichte auf die Aufzählung jener Namen, die unter die betreffende Stil-Kategorie substrahiert werden können, also keinen neuen Stilwert in die Entwickelungsstufen beitragen.

Die moderne tschechische Musik ruht auf zwei Stilprinzipien, die durch das Verhältnis Harmonie und Melodie-Polyphonie gegeben sind. Die harmonische Linie legt das Gewicht auf die harmonische Struktur, aus ihr entwickelt und baut sie die Melodie, und die Entwickelung führt zur gänzlichen Vernichtung der bisherigen Melodik. Die homophon-polyphone Linie geht von der Melodie, welche harmonisiert ist, aus, und führt einerseits zu einer neuen Auffassung der Melodik, anderseits zur Polyphonie, als Vereinigung mehrerer selbständigen Melodien. Dementsprechend richte ich meine Terminologie ein. Der Zusammenklang als Koexistenz mehrerer Töne ist zweifacher Natur, und zwar: der Zusammenklang relativ statischer Natur, also der Akkord, und der Zusammenklang als Bildung dynamischer Natur, als Ergebnis der kinetischen Stimmen, also der Zusammenklang im engeren Sinne (ev. nach der Führung der einzelnen Stimmen – der Zusammenstoß).

Als charakteristisches Merkmal der Musik auf tschechoslowakischem Gebiete finde ich erstens die Auffassung und Verwendung der Melodie als Haupt-Kompositionsprinzip und zweitens den Drang von der Homophonie zur Polyphonie. Es ist klar, daß auf dem Boden der tschechoslowakischen Republik sich verschiedene Impulse und Einflüsse treffen. Jedoch jener eben erwähnte Gedanke ist nie aufgehoben worden, in der nachsmetanischen Musik ist er der führende, tritt später ein wenig zurück (es waren nicht ausschließlich musikalische Gründe dazu), nun behauptet er sich wieder auf das entschiedenste. Er ist nicht von Heute und wurde nicht künstlich aufgestellt. Wir wissen, daß bei der Geburt der neuen homophonen Melodie die aus Böhmen und Mähren stammenden Künstler wie Stamitz, Richter und Benda das Ihre beigetragen haben, wie es früher in der polyphonen Struktur z. B. Zelenka, Czernohorsky und seine Schule taten. Das liegt also im Kerne des Objektes und kann wohl verstanden werden gerade in Deutschland, das vorwiegend mit dem Melos und zur neuen Polyphonie hinarbeitet.

Um das besser verständlich zu machen, greife ich bis zu Smetana zurück. Seine erste Periode, die neuromantische, ist größtenteils harmonischer Natur, obzwar er in der Art des musikalischen Denkens und der Technik Homophoniker geblieben ist. Die neue Periode tritt ein, wo bei ihm eine gewisse Abstinenz im Harmonischen festzustellen ist und ein steigendes Interesse an der Polyphonie. Die kühnen akkordischen Bildungen sind in dieser Zeit das Resultat der Stimmführung. Ich mache auf seine Verwendung des vergrößerten Quintakkords aufmerksam. In der ersten Periode (Macbeth) ist er rein akkordisch, gleichlautend wie später bei Debussy und in der russischen Musik, aber in den letzten Werken (Die Teufelswand, Prager Karneval, II. Streichquartett) kommt schon das Ergebnis des Fortschreitens der realen Stimmen vor. Ist er dort eine harmonische, obzwar organische Zutat, ohne den Stil zu charakterisieren, hier hat er den Wert des typischen Zeichens für die musikalische Logik wie für die Technik. Zdenko Fibich und Anton Dvorák sind Melodiker mehr oder minder homophoner Prägung. Mit ihnen endet auch der ausschließliche Einfluß der deutschen Musik und es

meldet sich die französische Welle (Debussy), obzwar die deutsche, namentlich in Mahler fortschreitet.

Als erster Meister dieser Übergangsperiode ist J. B. Foerster (1859) anzuzeigen. In der Harmonie ist er fortschrittlich gesinnt, jedoch gleichzeitig als Polyphoniker entwickelt und an der geistigen Verwandschaft mit Mahler gestärkt. Seine Polyphonie, besonders in den Mittelstimmen (zum Unterschiede von Dvorák, seinem Vorbilde, der an Stelle polyphoner Stimmen mehr kontrapunktische Linien schreibt), greift zurück bis weit vor den Smetana-Stil und bindet sich an die polyphone Kunst der römisch-katholischen Kirche. In dieser Hinsicht führt Foerster die Kantoren-Kunst Czernohorskys weiter.

Der jüngere Vítezslav Novák (1870) stellt schon den durchgreifenden Einfluß des französischen Stiles dar. Er führt neue Tonkomplexe ein (die Kantate Der Sturm), Ganztonleiter, (das symphonische Gedicht Toman und die Waldfee), Elemente slowakischer Herkunft, (das symphonische Gedicht „In der Tatra"), weil er aus diesem Material ganz neue harmonische Bildungen schöpfen kann. Er ist ein Typus so zu sagen rein harmonischer Richtung und auch seine Technik verwendet aus der polyphonen Kunst nur so viel und nur das, was im Stande ist, die harmonischen Werte hervorzuheben. Am klarsten sieht man das aus seiner starken Vorliebe für die slowakische Melodik, in der fühlt er an erster Stelle den Ausklang der alten Kirchentonarten. Diese harmonische Einstellung fällt vollkommen mit der zeitlichen Tendenz zusammen, die Harmonik aus der Struktur der Kirchentonarten zu bereichern.

Auch Josef Suk (1874) ist ein Harmoniker, aber nicht der französischen Richtung. Man kann ihn in harmonischen Belangen eher mit Richard Strauß vergleichen, mit dem verbindet ihn der hervorragende Sinn für Orchester-, d. i. Instrumentationwerte, so daß auch bei ihm von der instrumentalen (orchestralen) Polyphonie zu reden ist. Die polyphonisch steigende Linie der symphonischen Werke vom Asrael angefangen bis zum Reifen ist der beste Beweis für unsere Beobachtung. Damit meine ich eine solche musikalische Faktur, bei der im harmonisch konzipierten Satze die einzelnen Stimmen eine instrumentale Kundgebung sind, ohne auch reale Kompositionsstimmen sein zu müssen.

Leos Janácek (1854) ist eine ausgesprochene Individualität für sich. Im Grunde genommen gehört er dem melodischen Typus an. Negativ im Sinne der Zersetzung der alten Melodie und der Bildung neuer melodischer Elemente, positiv im Willen zur Schaffung eines neuen kompositorischen Typus der Melodik. Man kann ihn in dieser Hinsicht, bei Beibehaltung aller Unterschiede, mit Schönberg vergleichen, nämlich im Schaffen eines melodischen Typus rein konstruktiver Natur.

Somit haben wir die Bausteine der weiteren Entwickelung festgestellt. Wir sahen die Tendenz von der relativen Homophonie zur relativen Polyphonie sich in den beiden Stil-Gattungen zu behaupten. Das geschieht in den Werken eines einzelnen Künstlers, wie bei Suk, aber auch in den Schulen. Selbst die harmonischeste Kunst der Novák-Richtung geht in den Werken Ladislaus Vycpálek's (1882) zur Polyphonie über und zwar so, daß er, der vom Hauptgrundsatz seines Lehrers ausgeht, die polyphone Struktur steigert (Kantate Von den letzten Dingen des Menschen).

Am stärksten zeigt sich das bei der Gruppe Foerster, bei Ostrcil u. Zich, die die Aufgabe übernommen haben die Polyphonie als führendes Stilprinzip der modernen

tschechischen Musik zu begründen und durchzusetzen, ausgehend von der Linie Smetana-Foerster. Beiden ist gemeinsam, daß ihre Polyphonie nicht abstrakter Natur ist, sondern daß sie aus der Individualität der Instrumente (Vokalstimme) entspringt. Daß also ihre Polyphonie zugleich auch instrumentale Polyphonie ist. Otakar Ostrcil's (1879) erste Werke arbeiten nur kontrapunktisch, im Kurth'schen Sinne punctus contra punctum, so wie er diese Technik bei Fibich erlernte. Bei der Ballade fängt die selbständige Polyphonie an und gipfelt im ersten Stadium in der Oper „Die Knospe" und im Orchester-Impromptu, in denen die Stimmführung klangliche Resultate wie beim letzten Smetana oder mittleren Mahler (IV. Symphonie) zeitigt. Das zweite Stadium bei Ostrcil repräsentieren die Oper „Legende aus Erin" und die Sinfonietta, in welchen die Stimmführung in scharfen Zusammenklängen wie beim letzten Mahler und ersten Schönberg (bis Kammersinfonie) endet.

Otakar Zich (1879) entwickelt bis zur Oper „Die Schuld" aus der Homophonie die Polyphonie im Sinne Smetana-Foerster. Im weiteren Verlauf steigert er die Polyphonie bis zu den krassesten Bildungen der Zusammenklänge, wobei die textliche Vorlage der tragischen Oper „Die Schuld" eine dissonatere Faktur verursacht als in dem jüngeren Lustspiele „Die Zierpuppen". Die Resultate steigert er noch im tragischen Liederzyklus für Orchester „Die Scherben der Tage".

Am harmonischen Boden ergänzt Janácek Alois Hába (1893). Er ist ein harmonischer Typus. Hába zersetzt die bisherige Harmonie und will mit Hilfe seines Vierteltonsystemes eine konstruktive Gattung der Harmonik schaffen. Trotzdem ist auch er bemüht, aus dem neuen harmonischen System eine neue Melodie zu finden. Emil Axman (1887) und Boleslav Vomácka (1887) sind Melodiker gezähmter Polyphonie und arbeiten an einer neuen harmonischen Grundlage, untereinander durch persönliche Neigungen verschieden: (Axmann: Janácek, Ostrcil, Vomácka: Novák). Václav Kalik, von Janácek ausgehend, bevorzugt in seinen Chorwerken die polyphone Arbeit. Rudolf Karel (1880) der letzte Schüler Dvoráks, führt den Dvorák-Stil durch Heranziehung der Kirchentonarten fort und paßt diesen harmonischen Interessen seine Technik und Form an.

Es ist klar, daß neben den heimischen Ergebnissen auch fremde Techniken, die mit großer Gewandheit verwendet werden, zu finden sind. Diese Gruppe vertritt K. B. Jirák (1891) der westeuropäisch gerichtet ist, Jaroslav Kricka (1882) der den russischen Einfluß mit dem französischen verbindet, und Bohuslav Martinu (1890) der Stravinskij's Richtung huldigt. Daß unter den Jüngsten einige (E. F. Burian, Jar. Jezek) einen neuen Stil in Jazz-Elementen suchen, ist begreiflich.

Die Hauptfrage der Stilwandlungen der modernen tschechischen Musik liegt also im Kontraste zwischen harmonischer und polyphoner Richtung. Dieses künstlerische Agon brachte außerordentliche Resultate. Bewiesen sind sie in der Vielfältigkeit der Technik, die wir zwar gruppieren, nicht aber nivellieren können. Blicke ich zurück in der Musikgeschichte und sehe, welche Werke die nie alternde Polyphonie geschaffen hat und vergleiche dann die Ergebnisse in der modernen Musik, so kann ich die Überzeugung nicht unterdrücken, daß sich die Polyphonie in der tschechischen Musik, wie überhaupt in der Musik, nie überleben wird. In ihr liegt nämlich das Moderne, immanent und technisch jeder künstlerischen Aufgabe fähig.

# UMSCHAU

## KURT WEILL
## „DER ZAR LÄSST SICH PHOTOGRAPHIEREN“

Uraufführung in Leipzig.

Weill schreibt ein heiteres Gegenstück zu seinem „Protagonist“, ein Satyrspiel zur Tragödie. Wieder nimmt er einen Text von Georg Kaiser. Wieder greifen Wirklichkeit und Schein ineinander. Der Protagonist kann zwischen realem und gespieltem Leben nicht mehr unterscheiden. Aus dieser Verwirrung entsteht die Katastrophe. Im „Zaren“ sprengen revolutionäre Verschwörer die reale Handlung. Sie übernehmen die Rollen im photographischen Atelier der Madame Angèle. Wollen den Zaren mittels einer in die Kamera eingesetzten Pistole während der Aufnahme erschießen. Der Zar flirtet mit der falschen Angèle. Die Frau interessiert ihn mehr als die Photographie. Angèle drängt zur Aufnahme. Der Zar weicht immer wieder aus. Angèle wird nervös. Gerade so reizt sie den lebemännischen Monarchen. Er will sie in ihrer Verwirrung photographieren. Aufregendes Spiel um den todbringenden Stuhl. Da meldet man die Aufdeckung der Verschwörung. Nochmal versucht es die falsche Angèle. Sie sieht, daß der Plan mißlingt. Verspricht Liebesgewährung ohne Photographie – und macht sich mit ihren Kumpanen aus dem Staube. Schnell ist das richtige Personal wieder auf dem Plan. Die Aufnahme wird gemacht. Militärische Apotheose. Realität behält die Oberhand im Buffospiel.

Eine Spannungshandlung wie der „Protagonist“. Aber Weill schreibt keine Spannungsmusik mehr wie in seinem ersten Einakter. „Royal Palace“ hat ihn weiter geführt. Er strebt nach einer absoluten musikalischen Gestaltung des Spielgeschehens, ohne daß das dramatische Tempo darunter litte. Die Technik, die in früheren Arbeiten erkennbar, manchmal auch schon bewußt durchgebildet ist, wird nun planmäßig angewendet: Weill baut die Musik in kleinen Formkomplexen auf, die im rhythmischen Motiv den jeweiligen Spannungsgrad stilisieren. Immer besteht engste Beziehung zum dramatischen Ablauf. Wie Weill das im Text ziemlich lang ausgesponnene Spiel zwischen Zar und Angèle durch die Musik steigert und, bei aller Vielgestaltigkeit im einzelnen, auf eine klare Linie anlegt, wie ein musikalischer Organismus das Stoffliche aufsaugt: das zeigt am schlagendsten der Fortschritt gegenüber dem „Protagonist“. Vom Jazz als einem der typischen und allgemein verständlichen musikalischen Zeichen unserer Zeit ausgehend, findet Weill im „Zaren“ eine Buffosprache von höchster Beweglichkeit. Sie schmilzt das Deklamatorische in den melodischen Fluß ein. Wo sie sich dem Rezitativischen nähert, gibt die rhythmische Zeichnung im durchsichtig behandelten Orchester inneren Halt. Kleine ariose Komplexe lösen sich heraus, streifen ein neues lyrisches Ausdrucksbereich. Auch in diesem heiteren Werk klingt jenes Unheimliche auf, das man aus dem „Protagonist“ und aus dem späteren „Mahagonny“ kennt. Etwa, wenn der Begleiter des Zaren die Entdeckung des Komplotts meldet und über den dumpfen Marschrhythmen die Brummstimmen des im Orchester postierten Männerchors liegen. Und wenn später, am Höhepunkt der dramatischen Spannung,

das Grammophon-Solo mit dem Tango Angèle einsetzt. Ein genialer Einfall: das mechanische Instrument als dramatisches Mittel. Das Liebesduett. dann das Ensemble der abziehenden Verschwörer, alles im pianissimo gesungen, über dem Klang des Gramophons. Während der Aufnahme ein übermütig-frecher Marsch. Das Strawinskijsche, das noch im „Protagonisten" scharf heraustrat, ist persönlich geformt. Dieser Schlußmarsch hat die Plastik und Unmittelbarkeit der „Mahagonny"-Musik. Er zeigt den Weg, den Weill jetzt einschlägt: die Oper von allem Ästhetischen abzulösen und ein Zeitstück zu schreiben, das die Kräfte des heutigen Daseins in einfachste und leicht faßliche Gestalt bannt. Es wendet sich nicht mehr (wie der „Zar") an ein gebildetes Theaterpublikum, sondern an die durch keinerlei bürgerliche Hörtradition belastete Masse.

Unverständlicherweise wurde in Leipzig zum „Zaren" ein knallig veristisches Stück wie Spinellis „A basso porto" gegeben. Man hätte gerade bei der Uraufführung die beiden Einakter von Weill nicht trennen dürfen. Sie gehören, schon durch die Parallelität ihres stofflichen Ablaufs, unbedingt zueinander. Es war eine ausgezeichnet durchgearbeitete Aufführung. Die Disziplin des Ensembles ist vorbildlich. Brecher dirigiert sehr gewissenhaft, doch scheint ihm die Spinellische Naturalistik innerlich näherzustehen. Brügmann inszeniert das Stück ganz aufs Parodistische und Groteske hin. Es gibt witzige Einfälle. Manches hätte mehr auf die Musik abgestimmt sein können. Die Hauptrollen sind mit Horand als weltschmerzlich lässigem Zaren und Fräulein Janowska als der handfesten falschen Angèle sehr gut besetzt.

Heinrich Strobel (Berlin)

## WEGE ZUR SPIELTECHNIK

Drei Schriften, die dem gleichen Ziel zustreben, wenn auch von verschiedenen Ausgangspunkten her, dürfen mit innerer Berechtigung gemeinsam besprochen werden. Umso mehr, als sie in den Postulaten wie in der Grundanschauung übereinstimmen. Lockerung ist ihr Losungswort.

Von den bedeutsamen Wandlungen, die in den letzten Jahren auf künstlerischem Gebiet wie im geistigen Bezirk überhaupt sich vollzogen haben, konnte naturgemäß auch die Pädagogik des technischen Instrumentalspieles, der Tonerzeugung im weitesten Sinne, nicht unberührt bleiben. Die Dogmatik einer Zeit, da man, vom gröbsten Materialismus ausgehend, den physiologischen Tatbestand für den einzig beachtlichen ansah, mußte fallen. Man glaubte mit Anweisungen für die Fingerhaltung, Armstellung. Atemführung auszukommen; die Anweisungen selbst waren freilich variabel. Jeder Gesanglehrer ritt sein Steckenpferd und war überzeugt, nur auf diesem könne man das gesetzte Ziel erreichen. Das böse Wort (angeblich aus Bülows Munde): jeder Gesanglehrer hält alle seine Kollegen für Esel und jeder hat Recht – kennzeichnet schlagend die Situation.

Es hieße einem gefährlichen Optimismus huldigen, wollte man annehmen, daß eine so geartete einseitige Pädagogik völlig ausgestorben sei. Mögen uns heute die Be-

richte von Geigenlehrern, die zur Erzielung einer ihnen richtig dünkenden Armhaltung den Schüler zwangen, beim Spiel ein Buch unter die rechte Achsel zu pressen, absurd und legendär erscheinen, es steht zu befürchten, daß solche Lehrer noch immer und in nicht geringer Anzahl ihr Unwesen treiben. Was sie beabsichtigen, ist klar. Eine einmal als zweckmäßig erkannte Körperhaltung soll um jeden Preis und von jedem Schüler wiederholt werden. Was sich bei dieser Forderung zwangsläufig ergibt, ist Krampf.

Der Pendelschlag, der ja die graphische Figur aller Entwicklung auf geistigem Gebiet ist, hat gegenwärtig den äußersten Pol der entgegengesetzen Richtung erreicht. Die Einsicht in die Unmöglichkeit, für so komplexe und individuell differenzierte Dinge wie die musikalische Technik eine Einheitsformel zu finden, ist gewonnen. Der leitende Gesichtspunkt aber, den jede produktive Pädagogik erkennen lassen muß, heißt in der neuen Lehre: Lockerung, Lösung von Hemmungen. Das ist, wie sofort auffällt, ein Gedanke aus dem Umkreis der Psycho-Analyse. Und in der Tat weisen die drei in Frage stehenden Schriften eine Beeinflussung (sei sie unmittelbar oder auf Umwegen entstanden) durch die analytische Psychologie auf. Am deutlichsten wohl die Broschüre von Willy Bardas [1], einmal weil sie ausdrücklich das Problem von der Psychologie her angreift, aber auch deshalb, weil dieser so früh verstorbene Pianist sich von den Ideen Sigmund Freuds eingestandenermaßen stärkstens berührt fühlte. Daß er ausübender Künstler, Pädagoge und ein scharfer, ewig zur Reflexion getriebener Intellekt zugleich war, gibt seinen Ausführungen ihren eigentlichen Wert. Denn nie wird der reine Praktiker oder der absolute Theoretiker Entscheidendes über die Technik des Spielens oder Singens aussagen können. Die Vereinigung von Handwerk und Geist darf also ideal genannt werden. Bardas besass sie.

Selbstverständlich geht auch Bardas von den physiologischen Voraussetzungen aus. Er ist viel zu erfahren, um nicht zu wissen, daß (wie er selbst sagt) die Ausbildung zum Pianisten nicht durch psychologische Betrachtungen ersetzt werden kann. Das „Üben der Technik“ wird immer unerläßlich bleiben; aber was Bardas seinen Lesern, wie früher seinen Schülern darlegen will, ist die „Technik des Übens“. Nichts wäre verkehrter, als nach Überwindung des materialistisch-physiologischen Extrems nun einer überspannten psychologischen Spekulation zu verfallen. „Das Wesen der Klaviertechnik ist ein kompliziertes Ineinandergreifen psychologischer und physiologischer Funktionen“. Der erste psychologische Abschnitt enthält, neben anderen grundlegenden Aufschlüssen, eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Methode. Jede Methode kann richig, jede aber auch falsch sein. Irgend einer technischen Methode Allgemeingültigkeit zu vindizieren ist unmöglich, weil so ein gleiches Schema auf ungleiche Objekte angewendet würde. Wohl aber gibt es notwendige Voraussetzungen aller Spieltechnik, sowohl physiologische als psychologische. Von diesen handelt das Buch.

Je weiter der Mensch in der Zivilisation fortschreitet, umso mehr unterwirft er sich Konventionen, die als Hemmungen wirksam werden. Wir Heutigen halten an einem Punkte der Zivilisation, wo die Summe der Hemmungen das Maß eines gesellschaftserhaltenden Regulatives weit überschritten hat. Solche überflüssigen, daher schädlichen Hemmungen beziehen, wie man aus der Psycho-Analyse weiß, ihre störende Gewichtigkeit aus dem Umstande, daß sie zumeist unbewußt, das heißt, dem Gehemmten

[1]) Zur Psychologie der Klaviertechnik. Im Werk-Verlag, Berlin.

unbekannt bleiben. Gelingt es, sie bewußt zu machen, so läßt sich ihre Beseitigung oder doch eine beträchtliche Herabminderung erzwingen. In diesem Sinne hat es Bardas als seine Aufgabe betrachtet, die zahlreichen Spielhemmungen, die er an seinen Schülern wie bei eigenem Studium beobachten konnte, psychologisch zu ergründen. Der Schüler sieht in einer mißlungenen Passage etwa zunächst immer nur den Befund des Mißlingens, nicht aber dessen Gründe. Versucht er nun, den Fehler auf rein mechanischem Wege zu korrigieren, durch „Üben", so kann er wohl mit einer gelegentlichen Besserung rechnen, nicht aber mit jener Sicherstellung, die ihm vorschwebt. So weit die Spielhemmungen auf allgemeine psychologische Gesetze zurückzuführen, also nicht zufällige Sonderheiten des einzelnen Individuums sind, werden sie von Bardas in genauester Analyse geschildert und so bewußt gemacht: verfrühte und verspätete Willenseinstellung (III), störende Sympathiebewegungen (VII) und jener Komplex von Fehlleistungen, die aus der Diskrepanz zwischen technischer und phraseologischer Gliederung entstehen (VI). Weit über das psychologische Interesse hinaus geht der Abschnitt, in dem der Autor von der „imaginären großen Hand" spricht. Dort wird in einer historischen Skizze des Klavierstiles dargestellt, wie die immer wachsende Extensität der orchestralen Schreibweise im 19. Jahrhundert auch auf das Klavier übergriff, das aber seinerseits gar nicht fähig war, derartige Klangvorstellungen zu realisieren. Aus dieser Schwierigkeit ergab sich eine neue Faktur, deren Bewältigung durch das Phänomen der „imaginären großen Hand" möglich wurde. Man weiß, daß die angedeutete Entwicklung schon in Beethoven ihren Anfang nimmt; gar für die technische Beherrschung der späteren romantischen Musik wie dessen, was der Verfasser „Klavierauszugstil" genannt hat, erscheint die stilistische Erkenntnis durchaus als notwendig. Dieses Kapitel ist wie auch andere mit überzeugenden Beispielen belegt, wie Bardas überhaupt es erfreulicherweise vorgezogen hat, durch Anschaulichkeit klar statt durch Abstraktion tiefsinnig zu wirken. Artur Schnabel hat der Schrift anerkennende und bestätigende Worte vorausgeschickt.

Die Persönlichkeit Artur Schnabels, den Bardas seinen Lehrer nannte, stellt, neben vielen anderen Beziehungspunkten, die Verbindung her zu einer weiteren Schrift [1]) aus demselben Themenkreis, weil auch deren Autor August Pestalozzi sich zu ihm als seinem Meister bekennt. Wie schon der Titel bekundet, will Pestalozzi das spieltechnische Problem von der physiologischen Seite her beleuchten, aber Lösung von Hemmungen ist auch sein Ziel. Wie er in dem Kapitel „Fast allgemeine Hemmungserscheinungen" mannigfache spielstörende Fehler aus falschen Muskeleinstellungen erklärt, das bietet eine ausgezeichnete Ergänzung zu der Studie von Bardas. Voran gehen breiter angelegte „Bewegungsphysiologische Betrachtungen"; hier werden die viel angewendeten Begriffe der Innervation und des Reflexes, der (nach Du-Bois-Reymond) aus einer Verkettung von Erregungen sensibler Bahnen mit Erregungen motorischer Bahnen entsteht, erläutert. Pestalozzi ist der Ansicht, daß die hauptsächlichen Störungen der musikalischen Reproduktionstechnik in der mangelnden Kenntnis des Spielers von der Anlage seines Körpers ihren Grund haben. „Jeder Chauffeur kennt den Gang seines Motors, jeder Lokomotivführer den seiner Maschine, aber Musikausübende haben oft gar keine Ahnung von

[1]) Bewegungsphysiologische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesangs und der Weg, sie zu erreichen. Mit besonderer Berücksichtigung der Klaviertechnik. Verlag Trowitzsch und Sohn, Berlin.

Muskel- und Nerventätigkeit". Diese Kenntnis auszubreiten, ist der Endzweck des Buches, vermittels einer Methode, die man als physio-analytische bezeichnen könnte. Es wird ersichtlich, in welchem Maße sich die Gedanken dieser Schrift mit den von Bardas ausgesprochenen ergänzen, sie sind deren physiologisches Komplement. Auch daß beide, vom Klavier ausgehend zu Formulierungen gelangen, die keineswegs auf das Gebiet des Klavieres beschränkt bleiben, zeigt die Gemeinsamkeit ihrer Ziele.

Die Multiplizität der Ereignisse hat den beiden genannten Büchern ein drittes zugesellt. Heinrich Kosnick: Lebenssteigerung. [3]) Es muß, bei aller Anerkennung der höchst persönlichen, daher fesselnden Leistung, gesagt werden, daß dieses Werk in hohem Grad bedenklich erscheint. Wenn ein Autor eine Studie, die mit der Lösung technischer Probleme des Instrumentalspiels und des Gesanges sich befassen soll, mit dem Titel „Lebenssteigerung" überschreibt, so ist klar, wohin er tendiert: das Musizieren als ein Teil zwar nur der menschlichen Lebensinhalte, aber immerhin doch ein dem Leben sehr nah verbundener, soll regeneriert werden durch eine Regeneration des Lebens überhaupt. Wir kennen die Forderung und wissen, daß auch der Jugendbewegung etwa ein ähnliches Ideal vorschwebt. Aber hier soll die Lösung eines technischen Problems, in dem es auf seine physiologischen und psychologischen Gegebenheiten untersucht wird, gewissermaßen aus dem Kosmischen gewonnen werden. Thesen, wie die folgende: „Es erwächst uns die Aufgabe, die Materie in ihrer ansichreißenden Art umzuwerten und sie in eine strahlende elektro-magnetische Energie umzuwandeln" enthüllen deutlich, auf welchen Bahnen Kosnick wandelt. Nun sind gewiß Weltanschauung, Lebensgestaltung und Philosophie der Menschheit große Gegenstände – aber ob es angängig oder gar von produktivem Nutzen ist, auf solcher Basis eine Spezialfrage wie die des Instrumentalspieles aufzurollen, möchte ich bezweifeln. Doch wird eben dies der Verfasser nicht zugeben wollen, daß es sich um eine spezialistische Untersuchung handele, denn es ist ja der Zweck seines Buches, die musikalische Technik in den kosmischen Zusammenhang allen Lebens einzugliedern. Heilung des Lebens ist das ideelle Motto (wie aus der „Einführung in die Prinzipien der Lebensgestaltung" zu entnehmen ist) und die Assoziation von Heil und Heiligkeit wird als so zwingend angenommen, daß Feststellungen sich ergeben können wie diese: „Es war ein tragischer Vorfall, daß Medizin und Theologie, die nur in der Vereinigung wirkend und helfend gedacht werden können, sich trennten".

Den breitesten Raum, vielleicht die bedeutendste Stellung in Kosnicks Buch nehmen medizinisch-anatomische Darlegungen ein. Über sie zu urteilen bin ich nicht befugt, das muß billig den zuständigen Fachleuten überlassen werden. Doch auch die Hemmungserscheinungen, von denen Kosnick wie Bardas und Pestalozzi ausgeht, werden ins Medizinische umgedeutet. So heißt es: „Der Geist der Technik und der der Krankenbehandlung muß ein anderer werden". Lösung der Hemmungen ist hier wie dort das letzte Ziel, Lösung durch Einbeziehung in das Bewußtsein. Aber es zeigen sich mit beängstigender Deutlichkeit die Gefahren, die das Bewußtwerden mit sich bringt. Sie drohen dem Instinkt. Denn es scheint, daß Kosnick im Willen zur Lockerung einem weltanschaulichen Krampf verfallen ist. Hanns Gutman (Berlin)

[3]) Lebenssteigerung. Ein neuer Weg zur Heilung und zur Lösung technischer Probleme des Instrumentalspieles und des Gesanges. Zugleich die Begründung des Gesetzes der synthetischen Anatomie. Delphin-Verlag, München.

# ZEITSCHRIFTENSCHAU

In zwangloser Folge und ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit werden den Lesern unsrer Zeitschrift regelmäßig einige Ausschnitte aus den Musikzeitschriften, besonders des Auslands dargeboten. Es wird vor allem versucht, symptomatische Erscheinungen herauszulösen; das bedingt eine gewisse Einseitigkeit der Auswahl.

1.

Auch Zeitschriften, welche in ihrer Haltung mehr kollektivistisch eingestellt sind, geben der Erkenntnis des Gegenwärtigen immer mehr Raum. Dabei fällt auf, wie das Erlebnis des Jazz immer mehr durchdacht, stilkritisch gefaßt und in seinen Voraussetzungen und Folgen untersucht wird. So begegnet im Februarheft der „Musik" eine historische Studie über Walzer und Jazz von Alois Melichar. Neben ihr steht ein Aufsatz von Erik Reger über die musikalische Welt im Maschinenzeitalter. In beiden Fällen ist die anregende Wirkung zu spüren, welche von Bernhards Jazzbuch (ausführlich besprochen im Dezemberheft unserer Zeitschrift) ausgeht. Im folgenden Heft bietet Hermann Scherchen eine eingehende Analyse der großen Streichquartettfuge Beethovens Opus 133, welche sich innerlich mit den von ihm und anderen gebotenen orchestralen Aufführungen dieses Werkes verbindet.

Mit viel Lebendigkeit und Initiative tritt die „Neue Musikzeitung" unter neuer Leitung und in neuem Gewande auf. Es sei aus den letzten Heften ein Brief Franz Werfels erwähnt, der sich gegen die niedrige Ausbeutung eines gegen Beethoven gerichteten Zitats aus seinem Verdibuche verteidigt. In dem vorangegangenen Hefte findet sich eine weitere programmatische Äußerung eines Schaffenden: Alban Berg spricht über das Opernproblem und über seine künstlerischen Absichten im „Wozzeck".

Von einer neuen Zeitschrift soll hier noch kurz die Rede sein, deren erstes Heft im Anfang dieses Jahres erschien: die „Zeitschrift für Schulmusik", welche von Jöde, Martens, Münnich und Susanne Trautwein gemeinsam herausgegeben wird. Die Verbindung dieser Herausgeber bezeichnet eine programmatische Richtung: in der Einheit der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik begegnen sich die musikalische Jugendbewegung mit den Vertretern der Schulpraxis. Die Zeitschrift, deren erstes Heft vor allem allgemeine begründende Aufsätze der Herausgeber bringt, ist im Verlage von G. Kallmeyer, Wolfenbüttel, erschienen. Ein Seitenblick führt auf den in Essen erscheinenden, allgemeinen kulturellen Fragen dienenden „Scheinwerfer" unter der Schriftleitung von Hannes Küpper. Die Aufführung von Honeggers „Antigone" drängt in musikalische Fragen hinüber und veranlaßt eine programmatische Verkündigung von Rudolf Schulz-Dornburg und einen Aufsatz von Leo Melitz über Honegger. Aus den andern Heften sei vor allem das eine der Jugend gewidmete erwähnt, welches auf Grund sorgfältiger Beobachtung das schaffende, nachschaffende und aufnehmende Kind in Bildern, Gedichten und Aufführungsbeschreibungen in den Mittelpunkt stellt. Hier scheint Vorzügliches gelungen. Auch eins der letzten Hefte des „Sturm" stellte sich unter das gleiche Problem, wenn auch einseitiger und nicht ganz ohne Tendenz.

2.

Unter den englischen Musikzeitschriften fällt vor allem die neugegründete „The Dominant" auf, die monatlich unter der Schriftleitung von Edwin Evans erscheint.

Sie findet eine glückliche Form der Spiegelung und drängt Wesentlichstes in kleinstem Raume zusammen. Im „Chesterian“, der Zeitschrift des Chesterverlages, finden wir eine Umfrage über die Inspiration, aus der wir ersehen, daß diese unsinnige Methode, ein höchst zweifelhaftes und gefährliches Problem auf dem Wege zusammengestellter Meinungsäußerungen zu klären, nicht nur bei uns geübt wird. Es ist charakteristisch, daß sich unter den deutschen Musikern, deren Äußerungen vorliegen, nur und gerade Franz Schrecker und Hans Pfitzner (dieser freilich lediglich durch einen Verweis auf seine demnächst erscheinenden gesammelten Schriften) in der Beantwortung dieser Frage gefallen. Die von der „League of Composers“ herausgegebene „Modern Music“ bringt Alban Bergs vorher erwähnten Essay über die Oper, geht ausführlich auf das Schaffen Ernst Blochs ein und gibt ausführliche Berichte über die deutschen Musikfeste des vergangenen Jahres.

Auch unter den französischen Zeitschriften ist von einer Neugründung zu berichten. Es ist die „Musique“, die, von Marc Pincherle geleitet, in ausgezeichneter Ausstattung monatlich vorliegt. Der Besuch Arnold Schönbergs in Paris findet in allen französischen Zeitschriften weitgehende Spiegelung. Die „Musique“ übersetzt aus diesem Anlaß Schönbergs Aufsatz „Gesinnung oder Erkenntnis?“, den dieser für das Jubiläumsbuch der Universal Edition geschrieben hat. Im allgemeinen fällt bei den französischen Zeitschriften (wie übrigens auch bei den italienischen) auf, wie mühelos und ungezwungen die Verbindung von Gegenwärtigkeit und Vergangenheit gelingt. Es finden sich in ihnen fast immer Aufsätze von ausgesprochen historischer Haltung, die sich aber schon durch die Sprache, in der sie geschrieben sind, der Gesamttendenz einpassen. So beschäftigt sich das Februarheft der „Revue Musicale“ mit Hoffmanns „Undine“. Die „Musique“ widmet Berlioz eine ausführliche stilkritische Studie, beschäftigt sich in ähnlicher Ausführlichkeit mit Gossec und würdigt unter den Lebenden Ducas und Ravel.

Unter den deutschen Komponisten ist es besonders Krenek, dessen äußere Erfolge über Deutschlands Grenzen hinausdringen. Im „Courrier Musical“ (vom 1. März) findet sich ein sensationell aufgemachter Artikel mit der Überschrift „Jonny ou le Triomphe du Jazz“. Es ist sehr charakteristisch, die Spiegelung dieser Oper auf den französischen Berichterstatter zu beobachten. Er beschreibt seine Fahrt nach Wien, die ihn über schneebedeckte Flächen führt, gibt eine lustige kleine Phantasie über Bahnhof, Lokomotive, Polizisten, Milieu und scheint freudig erstaunt, alles das, was er eben verließ, nun auf der Bühne wiederzufinden. Die sich in dem Bericht aussprechende ungeheure Überschätzung des Stofflichen läßt die ganze Gefahr dieser „Zeitoper“ deutlich werden. Ein anderes Heft dieser Zeitschrift (15. Januar) ist den Fragen der Orgel, der Kirchenmusik und der Gregorianik gewidmet und stellt hier Vieles und Wesentliches zusammen.

„Le Menestrel“ dient hauptsächlich der Berichterstattung und gibt unter den französischen Zeitschriften den ausführlichsten Überblick über das internationale Musikleben. Gerade darum scheint es nötig, einige grunsätzliche Anmerkungen zu dieser Berichterstattung zu machen. Was den französischen Lesern über das deutsche und österreichische Musikleben vermittelt wird, gibt nicht nur ein absolut lückenhaftes und mit einer gefährlichen Einseitigkeit ausgewähltes Bild, sondern ist auch in der Redaktion

der Mitteilungen bedenklich. Wir finden etwa in dem Heft vom 17. Februar neben mehreren völlig belanglosen Notizen die folgende: „Texte d'une mélodie empruntée" à un „cycle de mélodies" chantée à une séance de la Société Internationale de Musique, de Berlin". Was dann folgt, ist eine französische Uebersetzung des Textes „Mariechen, du süsses Viehchen" aus Hanns Eislers „Zeitungsausschnitten". Aber weder der Name des Komponisten noch des Werkes wird überhaupt nur erwähnt. Statt dessen kommentiert der Berichterstatter Jean Chantavoine diese Textwiedergabe mit dem Zusatz, daß dieses Mariechen leider wohl auch in Paris seine Bewunderer finden würde.

Es ist nicht ohne Interesse, den Quellen dieser Berichterstattung nachzugehen. Anhaltspunkt bietet eine wenige Zeilen später auftretende Notiz über eine Brahmspublikation Max Friedlaenders, die als ganz neu angezeigt wird, in der Tat aber schon geraume Zeit zurückliegt. Beide Notizen finden sich in dem gleichen Heft der „Zeitschrift für Musik" (Februar). Der Berichterstatter Eislers war der Kritiker der „Allgemeinen Musikzeitung", Adolf Diesterweg. Auch er begnügt sich damit, zwei Texte abzudrucken und, darauf gestützt, den Komponisten, das Konzert selbst und das Publikum in gehässigster Weise zu beschimpfen. Die Früchte seiner Berichterstattung im „Menestrel" werden ihm eine Genugtuung sein. Mit diesem Bilde stimmt es überein, wenn wir in einem der folgenden Hefte dieser französischen Zeitschrift Deutschland zwar überhaupt nicht erwähnt, dagegen die Musik in dem uns Deutschen unbekannten Lande „Sarre" in einem Bericht von nicht weniger als 75 Zeilen behandelt finden. Wer das Musikleben Saarbrückens kennt, dürfte sich auch hier über die Ziele dieser musikalischen Berichterstattung im Klaren sein.

Abschließend sei noch eine Neugründung erwähnt: die „Cahiers de Belgique", welche sich auf das gesamte belgische Kunstleben in fortschrittlichster Haltung einstellen und auch die Musik in hohem Grade einbeziehen. Zu den musikalischen Mitarbeitern dieser Zeitschrift gehört Paul Collaer. Hans Mersmann (Berlin)

# MUSIKLEBEN

## ZEITSCHAU

Das „Wiener Volksblatt" hat Preise von 3000.– Schilling für das „beste deutsche Volkslied" ausgesetzt. Eberhard Sagburg bekam den ersten Preis von 1000 Schilling für folgenden lyrisch-nationalen Erguß, für dessen Vertonung zum 10. Deutschen Sängerfest abermals 1500 Schilling bereitgestellt wurden:

### DAS ALTE LIED

Aus dem Raunen deutscher Wälder,
Aus der deutschen Ströme Rauschen
Mahnt die uralt ew'ge Weise,
Klingt und singt, bald laut, bald leise,
Ewigjunge Melodei:
Heimat, Heimat, einzigschöne,
Deiner Größe Hymnus töne
Hell zum Himmel, klar und frei!

Von der Stätte deutschen Fleißes,
Aus dem Klange deutscher Arbeit,
Tönt wie Hammerschlag vom Werke
Stolz und froh das Lied der Stärke,
Klingt die alte Melodei:
Heimat, Heimat, wunderreiche,
Steh' so fest wie deine Eiche.
Werde einig, bleibe frei!

Ganz zutiefst im deutschen Herzen
Hallt in guten, bösen Zeiten
Heimatlandes Treugruß wider,
Und aus jedem seiner Lieder
Klingt die liebe Melodei:
Vaterland, in deiner Schöne
Lieben wir Dich. Deine Söhne
Woll'n wir bleiben stolz und frei.

Das alte Lied: Die alten Phrasen von der wundersamen Melodei und der starken deutschen Eiche, vom markigen Hammerschlag und vom Treugruß der freien Söhne. Die Schubertfeier als Tummelplatz des nationalen Spießertums und des kraftmeiernden Dilettantismus. Die Schubertfeier als Kundgebung reaktionärer Liedertafelei. Schubert als Hort amusischen Kleinbürgertums. Tausend sangesfreudige Kehlen werden mit geschwellter Brust dieses Lied in einer hoffentlich ebenbürtigen Vertonung hinausschmettern und sie werden sich mit dem erhebenden Bewußtsein an den Biertisch setzen, das Banner der echten und bodenständigen Kunst in der Zeit der Überfremdung und Entgötterung erfolgreich hochgehalten zu haben.

Es liegt ein von Gerhart Hauptmann unterzeichneter Aufruf vor, der die Errichtung eines „Festspielhauses zur Pflege der deutschen Symphonie" in Baden-Baden fördern will. Protest gegen die deutschen Kammermusikfeste in Baden-Baden, die dem lebendigen Schaffen dienen? Das Festspiel wurde in dieser Zeit zur gesellschaftlichen Phrase. Bayreuth ist der Treffpunkt internationaler Ungegenwärtigkeit, internationaler Sentimentalität. Nun soll auch noch ein Bayreuth für die Symphonie „fern vom Lärm des Alltags in seiner einfach-edlen, der Tagesmode es entrückenden Gestalt" verwirklicht werden. Ein Zentrum unlebendiger Musikpflege. Man proklamiert die „vom Alltagslärm loslösende" Kunst in dem Augenblick, wo die Musik aus ihrer ästhetischen Isoliertheit herausstrebt und die Kräfte unseres Seins zu gestalten sucht. Die Symphonie trägt zum großen Teil eine Stilentwicklung, gegen die unser Schaffen sich auflehnt. Sie ist die Basis für eine konzerthafte Musikausübung, die allmählich in Stagnation geriet. Kein Zweifel, daß ein wesentlicher Teil der symphonischen Produktion des 19. Jahrhunderts für ein aktives Musikleben nur schwer zu retten sein wird. In dieser Situation, die man nur leugnen kann, wenn man die positiven Kräfte der Zeit negiert, erscheint der Baden-Badener Plan, der im Jahre 1913 gefaßt wurde. Man tut so, als ob seitdem nichts vorgefallen wäre. Und derselbe Gerhart Hauptmann, der vor mehr als einem Vierteljahrhundert revolutionäre Ideen in seinen Werken vertrat, wird heute Wortführer gegenwartsferner, reaktionärer Bestrebungen

Das Leipziger Gewandhaus ist wieder in einer Dirigentenkrise: Furtwängler tritt mit Ende dieser Saison von seiner Leipziger Stellung zurück. Er will seine Arbeitskraft auf Berlin und Wien konzentrieren. Man hört auch, daß er kompositorische Pläne hat. Die Wiener Staatsoper schloß mit Furtwängler einen Gastspielvertrag zur Leitung von Opernaufführungen ab. Vielleicht hängt es damit zusammen, daß sich die Verhandlungen mit dem Frankfurter Operndirektor Clemens Krauss wegen Übernahme einer leitenden Stellung in Wien nun endgültig zerschlagen haben. Bruno Walter, der in Berlin nur beschränkt als Konzertdirigent wirken kann, soll den größten Teil der Gewandhauskonzerte in der kommenden Saison leiten. Im übrigen nimmt man an, daß

Abendroth aus Köln nun auf den Posten berufen wird, auf dem ihn schon seinerzeit, bei der Wahl Furtwänglers, viele Leipziger Kreise gern gesehen hätten. Auch im Rheinland gibt es zu Beginn der neuen Spielzeit Dirigentenwechsel. Paul Scheinpflug, der Duisburger Generalmusikdirektor, ausgezeichneter Interpret moderner Musik, hat seinen Vertrag mit der Stadt gekündigt.

Die Dresdener Oper kündigt für diesen Sommer im Anschluß an die Premiere der „Aegyptischen Helena" eine Festwoche zur Fünfzigjahrfeier ihres von Semper erbauten Hauses an. Vielleicht will Intendant Reucker die Krisenstimmung, von der neulich erzählt wurde, durch eine großangelegte repräsentative Veranstaltung bannen. Mehr als repräsentative Bedeutung kann man diesen Festspielen, die kein einziges für die Gegenwart bezeichnendes Werk bringen, nicht beimessen. Die Dresdener Oper hat ihre Absichten, das Gegenwartsschaffen nachdrücklichst zu pflegen, anscheinend aufgegeben und ruht sich auf ihren Hoftheatertraditionen aus.

Von den beiden wichtigen Opernpremieren des Februar (Strawinskys „Oedipus" und Weills „Zar") ist an anderer Stelle die Rede. Darmstadt machte den interessanten Versuch, Aubers „Stumme von Portici" in einer Bearbeitung von Arthur Maria Rabenalt und Karl Bamberger als Revolutionsstück in modernem Rahmen aufzuführen. Auch die Berliner Staatsoper Unter den Linden, die nun definitiv in den letzten Tagen des April in ihrer neuen Gestalt eröffnet werden soll, wird die „Stumme" herausbringen, wahrscheinlich mit Elisabeth Bergner in der Titelrolle.

Die musikalische Sektion der Preußischen Akademie der Künste berief inzwischen zwei neue Mitglieder: Igor Strawinsky und Richard Wetz. Den bahnbrechenden Führer der neuen Musik und den in seinen Grenzen gewiß schätzenswerten Spätling der Neuromantik. Die Wahl beweist die Unmöglichkeit der gegenwärtigen Zusammensetzung der Akademie. Entweder ist die Berufung in die Akademie lediglich die staatliche Bestätigung für die Erreichung einer gewissen Altersgrenze, unbeschadet der Originalität und allgemeinen Bedeutung des kompositorischen Schaffens, oder sie ist die höchste staatliche Auszeichnung für die wirklich schöpferischen Musiker der Zeit, die sich zu positiver Arbeit zusammenfinden. Ein Kompromiß zwischen beiden Prinzipien führt zur Verwaschenheit, zu einem Zerrbild. Eine Akademie, in die zugleich eine große und originale Persönlichkeit wie Strawinsky und eine für das künstlerische Gesicht der Gegenwart völlig belanglose Epigonenerscheinung wie Richard Wetz gewählt werden kann, ist eine nicht lebensfähige, unproduktive Institution.

Heinrich Strobel (Berlin)

# NACHRICHTEN

## KLEINE BERICHTE

In Aachen ist eine „Gesellschaft zur Pflege neuer Musik" gegründet worden. Den Vorsitz hat Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe übernommen.

Am 9. Oktober 1927 wurde in Leipzig die Bruckner-Gesellschaft ins Leben gerufen. Eine in dem vorliegenden Heft enthaltene Anzeige lädt die Freunde Anton Bruckners zum Beitritt ein.

Die Staats-Akademie der Kunstwissenschaften in Moskau verlieh der Fachabteilung „Tanz" der Folkwangschulen Essen anläßlich der IV. Internationalen Ausstellung für Bewegungskunst in Moskau ein besonderes Ehrendiplom.

Einer Mitteilung des Gewandhauses Leipzig zufolge stellt ein soeben ergangenes Urteil des Reichsfinanzhofes fest, daß – entgegen der bisher herrschenden amtlichen Auffassung – konzertierende

Künstler nicht als „Angestellte" des Konzertunternehmers zu gelten haben und infolgedessen der Steuerabzug vom Honorar unberechtigt ist.

Unter dem Vorsitz von Heinrich Mann ist vor kurzem ein „Volksverband für Filmkunst" gegründet worden, der ein überaus starkes Echo in der Öffentlichkeit gefunden hat. Am 22. Februar stellte sich der Volksverband im „Capitol" in Berlin einem geladenen Publikum in einer Kundgebung vor. Die programmatischen Erklärungen wurden von Heinrich Mann, Franz Köllerring und Béla Ballàcs gegeben. Der Verband will „ohne parteipolitische Bindung, aber mit deutlicher Einstellung gegen alles künstlerisch und politisch Reaktionäre die Förderung der wenigen unverlogenen, echten, dem Volke helfenden, das Volk erschütternden, das Volk erheiternden Filme."

AUFFÜHRUNGEN

Im Mai findet im Landestheater in Braunschweig die Uraufführung der Oper „Die Rache des verhöhnten Liebhabers" (Text von Ernst Toller) von Friedrich Wilckens statt.

Die deutsche Erstaufführung von Jánaceks „Sache Makropulos" findet an der Berliner Staatsoper statt.

Das Stadttheater Aachen brachte Anfang März Rimsky-Korssakoffs „Zar Saltan" zur deutschen Uraufführung.

Lothar Windspergers Violin-Konzert hatte bei seiner Erstaufführung in Mainz bedeutenden Erfolg.

Die Kroll-Oper wird unter Klemperer Hindemith's Oper „Cardillac" noch in dieser Spielzeit zur Berliner Erstaufführung bringen.

Am 15. März fand in Wiesbaden die Uraufführung des „Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier" von Hindemith und der „Sonate für Bratsche allein" von Windsperger statt.

Ernst Toch schrieb zur Feier des 100-jährigen Bestehens des „Frankfurter Liederkranz" ein Orchesterwerk „Fanal", welches im Fest-Konzert zur Uraufführt gelangte.

Paul Hindemith hat für die Eröffnungsfeierlichkeiten des neuen Landerziehungsheimes auf der Nordsee-Insel Spiekeroog eine neue Spielmusik für Liebhaber-Orchester geschrieben, die am 24. Februar anläßlich eines musikalischen Abends im deutschen Landerziehungsheim Schloß Bieberstein (Rhön) unter Leitung und Mitwirkung des Komponisten uraufgeführt wurde.

In Hamburg brachte Eugen Pabst Honeggers „Skatink-Rink", Symphonie choreographique, zur Uraufführung.

PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Dr. Heinrich Besseler, Freiburg i. B. ist als etatmäßiger a. o. Professor und Direktor des musikwissenschaftlichen Instituts als Nachfolger von Professor H. J. Moser an die Universität Heidelberg berufen worden und hat die Berufung angenommen.

Dr. Friedrich Gennrich hat sich mit einer Antrittsvorlesung über „Moderne und mittelalterliche Musik" an der Universität Frankfurt habilitiert.

AUSLAND

*Diese Rubrik befindet sich im Ausbau und soll systematisch auf alle Länder ausgedehnt werden.*

Das Zentral-Exekutiv-Komitee der russischen Sowjet-Union bestätigte den Entwurf eines für das ganze Reich geltenden Gesetzes, der grundlegende Änderungen im Autorenrecht und Urheberschutz einführt. Die wesentlichste Abweichung von der bisherigen Regelung ist die Verlängerung der Schutzfrist des Urheberrechtes von 25 auf 40 Jahre, wobei die Frist vom Erscheinen des Werkes an rechnet.

Die Musik-Sektion des Staatl. Instituts für Kunstgeschichte in Petersburg hat eine Bibliographie sämtlicher von 1917 bis 1927 in Rußland erschienenen Bücher und Aufsätze über Musik zusammengestellt. Es ist eine Aufzählung von über 3000 Arbeiten, die in der Fach- und allgemeinen Presse veröffentlicht wurden.

Vor ungefähr 2 Jahren wurde von deutscher Seite der Sowjet-Regierung ein Gesetzentwurf zur Prüfung überreicht, um der Vogelfreiheit der Geisteserzeugnisse in Rußland ein Ende zu machen. Da trotzdem in diesem Punkte bisher nichts geschehen ist, wird aus Anlaß der deutsch-russischen Wirtschaftsbesprechung in Berlin vermutet, daß hierbei auch die Grundlagen einer Urheberschutz-Konvention festgelegt werden. Ob diese Vermutung zu Recht besteht bleibt dahingestellt.

Kürzlich fand in Warschau ein polnischer musikwissenschaftlicher Kongreß statt, auf welchem die „Polnische Musikwissenschaftliche Gesellschaft" gegründet wurde.

In Kürze wird in Warschau die Erstaufführung von Debussy's „Peleas und Melisande" stattfinden.

In Wilna wurde eine neue Rundfunk-Sendestation — die fünfte in Polen — eröffnet.

An der Universität in Budapest soll demnächst eine Professur für Musikwissenschaft errichtet werden.

Das diesjährige „Schweizerische Tonkünstlerfest" findet am 21. und 22. April in Luzern statt. Es wird u. a. Uraufführungen von Beck, Schulthess, Schoeck, Honegger, David, Laquai, Maurice und Burkhard bringen.

K. H. Davids Oper „Traumwandel" kam Ende Januar in Zürich zur Uraufführung.

Die schweizerische Erstaufführung von O. Schoecks „Penthesilea" ist für den April geplant.

In Winterthur kam unter Scherchens Leitung J. S. Bach's „Kunst der Fuge" – unter zum Teil von W. Gräsers Vorschlägen abweichender Instrumentierung – zur Erstaufführung.

Das italienische Unterrichtsministerium wird von Juli bis Oktober 1928 auf Capri eine Sommer-Musikhochschule errichten, in welcher auch Unterricht in italienischer Sprache vorgesehen ist.

Das Amsterdamer Concert-Gebouw feiert im April sein 40jähriges Bestehen mit Aufführungen einer Reihe von bedeutenden Werken.

Pressemeldung: „Der Amsterdamer Olympiade ist eine Kunstschau sportlichen Einschlags angegliedert, die nicht nur Maler, Plastiker und Schriftsteller, sondern auch Musiker zur Einreichung geeigneter Arbeiten auffordert. Zugelassen sind Werke für Gesang mit oder ohne Instrumentalbegleitung, Kompositionen für ein Instrument mit oder ohne Begleitung, für Kammer-Orchester, für Symphonie- Harmonie- oder Fanfaren-Orchester. Die Werke müssen von einem sportlichen Gedanken inspiriert und nicht über eine Stunde lang sein."

## VERSCHIEDENES

Der große internationale Autoren-Kongress, über den bereits in einigen Blättern ungenaue Nachrichten erschienen sind, findet, wie uns der deutsche Arbeitsausschuß mitteilt, in der Zeit vom 15. bis 25. April d. J. in Berlin in den Räumen des Herrenhauses statt. Veranstalterin ist die „Confédération Internationale des Sociétés des Auteurs et Compositeurs", die sich im Jahre 1926 zum ersten mal in Paris, im Vorjahre in Rom versammelt hat. Der deutsche Arbeitsausschuß setzt sich zusammen aus der Genossenschaft deutscher Tonsetzer (GDT), Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA) und dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen (Deutscher Sängerbund, Deutscher Arbeitersängerbund, Reichsverband gemischter Chöre) und der Stadt Essen hat im Hinblick auf die bevorstehenden Reichstags- und Landtagswahlen beschlossen, die für den 14. und 15. April 1928 in Essen geplante erste Tagung für das Chorgesangwesen in den Herbst d. J. zu verlegen.

Das bekannteste und reichste amerikanische Musikinstitut, die New-Yorker Juilliard-Hochschule für Musik, plant eine Zweiganstalt in Dresden zu errichten, die den Schülern eine besondere Kenntnis des Opernrepertoirs vermitteln soll.

Das diesjährige Schlesische Musikfest wird vom 1. bis 3. Juni in Görlitz stattfinden. Als Orchester sind die Berliner Philharmoniker verpflichtet worden.

Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. begeht in Kürze sein 50jähriges Jubiläum.

Ein bedeutsamer Händel-Fund wurde in der gegenwärtig im Britischen Museum befindlichen Musikbibliothek des Earl of Aylesford gemacht: Es handelt sich um vier Manuscriptbände, deren Inhalt bisher noch nicht veröffentlicht wurde und auch in der großen Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft fehlt. Der Verlag B. Schott's Söhne brachte soeben aus diesen Manuskripten 76 Stücke für Clavicembalo (Klavier) – ungefähr ein Drittel sämtlicher bekannten Klavierkompositionen Händels – in zwei Bänden heraus.

Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat für dieses Jahr 4 staatliche Chormeisterkurse in den einzelnen Provinzen bewilligt. Sie finden zu gleicher Zeit und zwar in der Woche vom 16. bis 21. April in den Städten Erfurt, Frankfurt a. M., Kiel und Königsberg statt.

Die Eröffnung der Staatsoper unter den Linden in Berlin ist nun definitiv auf den 28. April festgelegt. Nach Mitteilungen aus dem Finanzministerium stellen sich die Kosten des Umbaues auf 11 Millionen Mark, gegenüber der im Voranschlag vorgesehenen Summe von 4,5 Millionen. Nach Ansicht der Sachverständigen wird die Staatsoper die technisch weitaus beste Bühne Deutschlands sein. Das Eröffnungsprogramm umfaßt: Mozarts „Zauberflöte", Wagners „Meistersinger", Richard Strauß' „Rosenkavalier".

Namhafte Mitglieder der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände planen einen Bund deutscher Bühnenbildner. Begründet wird der Plan mit dem Hinweis auf die immer größere Bedeutung der Regieleistung im Theaterbetrieb, auf die Notwendigkeit, ein einwandfreies Niveau zu schaffen und auf bedeutende künstlerische und wirtschaftliche Vorteile.

Der Vorschlag einer Gründung eines Verbandes Deutscher Stimmbildner und Gesangspädagogen hat aus allen beteiligten Kreisen weitgehende Zustimmung erfahren. Die endgültigen Verbands-Satzungen sollen auf der Tagung in Freiburg i. B. festgelegt werden. Geschäftsstelle des Verbandes ist einstweilen: Arbeitsgemeinschaft Freiburger Gesangspädagogen, Freiburg i. B., Friedrich Ebert-Platz 1.

Die Folkwangschulen, Essen, Fachschule für Musik, Tanz und Sprache, die unter starker Anteilnahme des öffentlichen Kunstlebens im Oktober v. Js. eröffnet wurden, können mit Ende des ersten Semesters ihre Arbeit durch überzeugenden Erfolg belohnt und gerechtfertigt sehen. Zahlreich einlaufende Meldungen zu dem im April beginnenden Sommer-Semester lassen ein starkes Anwachsen der Zahl der Studierenden erwarten.

Das dritte Heidelberger Musikfest findet unter Furtwänglers Leitung vom 23. bis 25. Mai statt.


Die guten
MARMA
Saiten
BHD
MARMA „MAESTRO"
Römische Künstlersaite
MARMA „TEMPLON"
Solisten-Saite
MARMA „ECHT SILBER"
drahtfest, temperiert
„SILVERIN"
(SILBERSTAHL)
die bekannte Kreisler-Saite
ALLE ANDEREN SAITEN
Verlangen Sie vollständigen Katalog
MARMA-MUSIKINDUSTRIE M. B. H. / MAINZ
Fabrikation: Markneukirchen

# BRUCKNER - GESELLSCHAFT E. V.

## Freunde Anton Bruckners!

Am 9. Oktober 1927 ist in Leipzig die Bruckner-Gesellschaft ins Leben gerufen worden.

Wohl hat das Werk Bruckners längst seinen festen Platz in der musikalischen Welt erobert; aber ein großer Kreis von Pflichten bleibt noch zu erfüllen. Die neugegründete Bruckner-Gesellschaft will, was bisher getrennte Verbände in hingebender Werbearbeit sich zum Ziel gesetzt hatten, zusammenfassen und für die Deutung der Person und der Interpretation des Meisters in ihren Jahrbüchern ein zentrales Organ errichten. Ohne Rücksicht auf politische oder sprachliche Grenzen will sie in der ganzen Welt der Propagierung Brucknerschen Wesens dienen.

Als wichtigste Aufgabe hat sie sich die Herausgabe des Gesamtwerkes von Bruckner gestellt; eine peinlich genaue, traditionsgeleitete Textkritik wird das Werk Bruckners von allen fehlerhaften Überbleibseln reinigen und den Urtext liefern, der als Grundlage für künftige praktische Ausgaben zu dienen hat.

Das auf Bruckner bezügliche Schrifttum ist zu ergänzen und fortzuführen, um auch das geistige Rüstzeug für eine wirksame Brucknerpflege zu schaffen.

Die Pflege und Unterhaltung der Stätten, die mit dem Leben des Meisters engstens verknüpft sind, ist von ebenso großer Bedeutung wie die Sammlung oder Nachweisung aller auf Bruckner bezüglichen Denkwürdigkeiten und Archivalien.

Brucknerfeste, Gedenkfeiern und Vorträge sollen einen machtvollen Kreis von Brucknerfreunden zu gemeinsamem Dienst an der großen Sache einen.

Wir erwarten und benötigen dazu auch Ihre Hilfe. Nur wenn unser Ruf bei allen, die es angeht, tätigen Widerhall findet, kann die weitgesteckte, so ungemein bedeutungsvolle Aufgabe der Bruckner-Gesellschaft auf Erfüllung rechnen. Wir erbitten daher ihren Beitritt, den Sie ohne Zögern unserer Geschäftsstelle (Leipzig, Nürnberger-Str. 36) erklären wollen. Alles Nähere wollen Sie aus den Satzungen ersehen, die Ihnen die Geschäftsstelle auf Wunsch übersendet. Der Jahresbeitrag beträgt bei Bezug der jährlichen Veröffentlichungen (Jahrbuch und ein bis zwei weitere Ausgaben) Mk. 12.–, ohne Veröffentlichungen Mk. 2.–. Mit Ihrer Anmeldung wollen Sie bitte gleichzeitig den Jahresbeitrag für 1928 (Mk. 12.– bzw. Mk. 2.–, für Österreich S 20.– bzw. S 3.40) auf das Postscheckkonto Breitkopf & Härtel Leipzig 2228 mit der Angabe „für die Bruckner-Gesellschaft" einzahlen.

Wir hoffen keine Fehlbitte zu tun und auf der im Frühjahr erscheinenden ersten Mitgliederliste eine stattliche Anzahl von Freunden Bruckners namentlich verzeichnen zu können.

Der Vorstand der Bruckner-Gesellschaft e. V.

Professor Max Auer, Vöcklabruck — Dr. Carl Krieser, Leipzig — Dr. Hellmuth von Hase, Leipzig

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Für Anzeigen und Verlagsmitteilungen verantwortl.: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: Scotson; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. (12 H.) 8.– Mk., viertelj. (3 H.) 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

## ZUM INHALT

Die Frage einer Filmmusik steht noch im Stadium erster Klärung. Die Unzulänglichkeit der meisten bisher vorliegenden Lösungen ist erkannt. Neue Wege werden von verschiedenen Seiten aus gegangen. Um die Begründung der technischen, geistigen und musikalischen Basis der Filmmusik bemühen sich die Aufsätze des Hauptteils.

Neben der weiter im Ausbau befindlichen Rubrik AUSLAND wird jetzt von an der RUNDFUNK und alle mit ihm zusammenhängenden Probleme in einer besonderen Rubrik auftreten. Die verschiedenen, vorläufig noch auseinanderstrebenden Tendenzen der Sendegesellschaften, die immer wachsende Bedeutung der Musik und der Musikerziehung im Radio verleihen allen damit zusammenhängenden Fragen größte Gegenwärtigkeit. Der mit der laufenden Berichterstattung beauftragte Mitarbeiter unserer Zeitschrift wird später regelmäßig einen Überblick über die musikalischen Programme aller Gesellschaften geben.

In den anderen Teilen des Heftes steht das Problem der Kritik noch immer im Vordergrunde. Wir veröffentlichen mit besonderer Genugtuung eine Zuschrift aus dem Kreise unserer Leser, die zu der Frage der Gemeinschaftskritik Stellung nimmt, als Ausdruck gesteigerten Interesses an diesem Teil unserer Arbeit.

Die Schriftleitung

# Tonkünstlerfest 1929
## des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins
### (Opernfestwoche und Kammermusikfest in Duisburg)

**Oper von jeher ein Sorgenkind des A. D. M. V.**

Von jeher ist die Förderung des dramatischen Schaffens unserer Zeit vom A. D. M. V. als eine besonders vordringliche Aufgabe angesehen worden. Immer wieder wurde – dankbar sei hier besonders unserer verstorbenen Mitglieder Karl Storck und Paul Marsop gedacht – in den Hauptversammlungen erwogen, wie man dieser Aufgabe gerecht werden könne. Trotz eifriger Bemühungen und trotz der Ansammlung eines eigens diesem Zweck gewidmeten „Richard Wagner-Fonds", der in der Inflation leider wegschmolz, mußte die Oper bei den Tonkünstlerfesten immer mehr oder weniger im Schatten stehen.

**Einladung der Stadt Duisburg**

Nicht genug dankbar kann daher der Verein der Stadt Duisburg sein, die ihm für das Jahr 1929 die künstlerischen und finanziellen Mittel zur Verfügung stellen will, um in ganz großzügiger Weise der Musik im Rahmen des Theaters ein eigenes Fest zu widmen.

**Gesamtplan der Opernfestwoche.**

Die Opernwoche soll zunächst drei Werke umfassen, deren Auswahl dem A. D. M. V. allein zusteht. Diese drei Opernwerke sollen dem zeitgenössischen Schaffen angehören und möglichst noch nicht aufgeführt sein. Zur Abrundung der Opernfestwoche wird die Duisburger Oper dem A. D. M. V. aus ihrem Spielplan weitere Werke vorschlagen, von denen der Vorstand drei geeignete aussucht. Hierbei werden einesteils solche Werke berücksichtigt werden, die der breiten Öffentlichkeit unbekannt sind, Werke, die der Musiker gern einmal auf der Bühne sehen möchte; andernteils solche, die für die Arbeit der Duisburger Bühne besonders charakteristisch sind.

**Gewähr für eine würdige Darstellung der angenommenen Opern.**

Durch eingehende Prüfung des künstlerischen Niveaus der Duisburger Oper hat sich der Vorstand des A. D. M. V. davon überzeugt, daß die Vorbedingungen für eine würdige Wiedergabe auch anspruchsvollster Werke im Rahmen der Opernfestwoche gegeben sind; er wird auch im Einzelnen darauf halten, daß die drei endgültig ausgewählten Opern eine besonders sorgfältige, in Musik, Ausstattung und Regie makelfreie Aufführung erfahren.

**Aufführungsmaterial.**

Damit von der Beteiligung an der Opernfestwoche niemand ausgeschlossen ist, hat sich die Stadt Duisburg bereit erklärt, auf Wunsch die Kosten für die Herstellung des Notenmaterials der angenommenen Werke zu übernehmen.

**Aufruf an alle Opernkomponisten.**

Das schöne Ziel, welches sich der A. D. M. V. und die Stadt Duisburg gesteckt haben, nämlich einen Überblick über die heute wirkenden Kräfte zu geben, die für eine Weiterentwicklung der Oper in Frage kommen, kann nur erreicht werden, wenn der Plan durch eine wirklich allgemeine Beteiligung aller in Frage kommenden Faktoren unterstützt wird. Der Vorstand des A. D. M. V. richtet daher an alle Opernkomponisten das Ersuchen, ihre Werke zur Verfügung zu stellen.

**Einsendungsbedingungen.**

Werke, welche bei der Opernfestwoche berücksichtigt werden sollen, können vom 1. April ab beim Schriftführer des A. D. M. V., Herrn Hermann Bischoff, München, Haydnstraße 6/1 eingereicht werden. Der Einreichungstermin endet am 1. Juni. Auf vorherige Anfrage können in der Zeit vom 1. Juni bis 1. September noch Werke eingereicht werden; die Annahme hängt in diesem Falle davon ab, ob es noch möglich ist, das Uraufführungsmaterial fertig zu stellen. Der Sendung ist das nötige Rückporto beizulegen. Im Ausland lebende deutsche Komponisten wollen hierfür die Form des internationalen Portoscheines (Coupon-Reponse International) wählen. Autoren, die dem A. D. M. V. noch unbekannt sind, wollen einen kurzen Lebenslauf mit Angabe des Studienganges beilegen.

Zur Einsendung genügen vorläufig Klavierauszug und Textbuch. Bei unvollendet eingereichten Werken muß zum mindesten eine rechtzeitige Fertigstellung durch die Persönlichkeit des Autors gewährleistet sein. In Betracht kommen nur deutsche Werke. Die Einsendung mehrerer Werke desselben Komponisten ist zulässig. Die Einsendung erfolgt unter Namensnennung, also nicht anonym. Ohne daß bereits aufgeführte Werke grundsätzlich ausgeschlossen sein sollen, behaupten doch Werke, die noch nicht aufgeführt sind, den Vorrang.

**Prüfung und Rückgabe.**

Die Prüfung erfolgt durch den A. D. M. V. Eingereichte Werke können vor Entscheidung der Prüfungskommission weder zurückgezogen noch ganz oder in Bruchstücken anderweitig zur Aufführung gebracht werden. Der A. D. M. V. verspricht schnelle Erledigung der Prüfungsarbeit und ungesäumte Rückgabe der nicht angenommenen Werke.

**Weitere Ausgestaltung des Tonkünstlerfestes 1929.**

Daß bei der starken Inanspruchnahme des Duisburger Orchesters durch die Opernfestwoche nicht daran zu denken ist, auch noch Orchesterkonzerte zu veranstalten, ist ohne weiteres einleuchtend. Man mag das bedauern; aber das von Duisburg dem A. D. M. V. Angebotene ist so außergewöhnlich, daß der Vorstand glaubte, es verantworten zu können, wenn das sinfonische Schaffen einmal ein Jahr übergangen würde.

**Kammermusikfest.**

Dagegen werden die Kammermusikveranstaltungen wie jedes Jahr stattfinden. Der Termin zur Einreichung der hierfür bestimmten Werke – auch Kompositionen für Orgel und für Chor a capella kommen in Betracht – wird, wie üblich, nach Ablauf des Tonkünstlerfestes 1928 bekannt gegeben werden.

**Zukunftsziele.**

Der Allgemeine Deutsche Musikverein sieht in der Neugestaltung des Tonkünstlerfestes 1929 die Möglichkeit einer zukünftigen Erweiterung seiner Ziele. Sollte der geplante Charakter der Veranstaltung sich bewähren, so wird der A. D. M. V. in regelmäßig wiederkehrenden Abständen weitere Feste anberaumen, die der Oper in besonderer Weise gewidmet sind. Allerdings bedarf es zum Gelingen des Werkes nicht nur der Unterstützung der musikalisch Schaffenden, sondern auch des allgemeinen Anteils der gesamten Musikwelt. Der A. D. M. V. richtet darum an alle Komponisten, alle musikalisch Interessierten und an alle Musikfreunde die Bitte, das „Tonkünstlerfest 1929" (Duisburger Opernfestwoche und Kammermusikfest) durch Bekanntmachung und Propagierung der hier gekennzeichneten Ziele eifrigst zu fördern.

**Interesse der Behörden an dem Plan.**

Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat sein Interesse an dem Plan zum Ausdruck gebracht.

# MUSIK

Guido Bagier (Berlin)

## DER AKUSTISCHE FILM

### Sein Wesen und seine Bedeutung

1.

Das Problem, den stummen Film zum lebendigen Klang zu erwecken, ist so alt wie die Kinematographie selbst. Die ersten Kritiken des Lichtbilds setzen an ihm seine Stummheit aus und weisen daraufhin, dass die Bewegungen von Menschen ohne Laut, von Gegenständen ohne Klang stets unnatürlich wirken müßten. Heute herrscht allgemein die Ansicht, daß gerade die Lautlosigkeit des bewegten Bildes die Phantasie des Beschauers besonders anrege.

Bereits in den Jahren 1897 bis 1901 arbeitet Edison heftig daran, den Ton dem bewegten Bild hinzuzufügen. Er benutzt seine Erfindung der Schallplatte, die er durch einen sinnreichen Mechanismus mit dem Vorführungsapparat des Kinos kuppelt. Das Hauptproblem hierbei war stets die Gleichzeitigkeit oder die Synchronität von Bild und Ton. Sie konnte mit dieser ersten primitiven Methode nur annähernd erreicht werden, außerdem genügte die mangelnde Qualität des Trichtergrammophons nicht, um einen befriedigenden, auch nur annähernd naturgetreuen Klang zu gewährleisten. Andere Länder und Erfinder, wie Messter in Deutschland und Pathé in Frankreich, bemühten sich gleichfalls um die Lösung dieser Frage, aber auch sie vermochten nicht ihre Apparate in einer für die Praxis befriedigenden Weise zu vervollständigen.

Die Entwicklung ruhte völlig bis mit dem Aufkommen gewisser Erkenntnisse auf dem Gebiete der Elektrotechnik gänzlich neue Ausblicke der Aufzeichnung und Wiedergabe akustischer Eindrücke sich öffneten. Es lag nahe, diese Dinge und Konstruktionen, die unter dem Begriff Radio rasch die Welt eroberten, auch dem Film dienstbar zu machen. Wie heute einwandfrei feststeht, geht diese Bewegung von den drei deutschen Erfindern Massolle, Vogt und Dr. Engl aus, die unter dem Namen „Triergon" ihr äußerst geistreiches Verfahren des sogenannten „sprechenden Films" konstruierten. In kurzen Worten beruht diese Methode auf folgenden Gedankengängen: Die akustischen Schwankungen der Atmosphäre werden durch ein besonders konstruiertes statisches Mikrophon, wie der Erregungsapparat dieser Erfinder sich nennt, in elektrische Schwankungen umgewandelt. Diese werden sodann durch eine geistreich konstruierte „Aufzeichnungslampe" in Lichtschwankungen transformiert, welche wiederum als sogenannte Schwärzungen in Form eines Phonogramms auf dem Celluloidstreifen selbst neben dem Bild fixiert werden. Um für dieses Phonogramm Platz zu schaffen, wurde der gewöhnliche Filmstreifen von 35 mm auf 42 mm erbreitert, so daß neben der Perforation Raum genug für diese Klangaufzeichnung übrig blieb. Von der Kompliziertheit und Empfindlichkeit dieser Methode kann man sich einen Begriff machen, wenn man berücksichtigt, daß in einer Sekunde 20000 und mehr Eindrücke festgehalten werden! Diese Empfindlichkeit gewährleistet allein die proportionale, gleichmäßige Erfassung sämtlicher niederer und höchster Schwingungen oder Frequenzen. Die Wiedergabe bedient sich des umgekehrten Weges: In dem Vorführungsapparat läuft der Filmstreifen unter einer Photo-

zelle vorbei, welche die Lichtschwankungen in elektrische Energien zurückverwandelt. Diese werden sodann durch besonders konstruierte Lautsprecher in den Raum geworfen. Auch die Wiedergabe muß sich entsprechend der Aufnahme hochempfindlicher Apparate bedienen, um einen möglichst naturgetreuen Ton zu erzielen. Das Triergon-Verfahren konstruierte hierfür sogenannte: „Statophone", d. h. Flächenlautsprecher in Serien von mindestens 4, die jeweils nach den Frequenzen abgestimmt sind. Hierdurch wird ein verblüffend naturgetreuer und zugleich lautstarker Ton erzielt, der in der Lage ist, mühelos den größten Raum zu füllen und zugleich durch eine sinnreiche Steuerung sich den jeweiligen Verhältnissen anzupassen.

Neben der Arbeit dieser deutschen Erfinder sind eine Reihe ausländischer Verfahren zu nennen, die auf ähnlichem Wege sich bemühten das Problem des akustischen Films zu lösen. In Europa ist vor allen Dingen das Verfahren der dänischen Erfinder Petersen und Poulsen zu erwähnen. Im Gegensatz zum Triergon-Verfahren bedient sich die Aufzeichnung des Tons eines besonderen Filmstreifens, der bei der Aufnahme und Wiedergabe synchron mit dem Bildstreifen gekuppelt wird. Die Wiedergabe selbst verwendet eine Selenzelle. In ähnlicher Form konstruierte der Amerikaner Lee de Forest ein Verfahren, das den gewöhnlichen Filmstreifen benutzt und den notwendigen Raum zur Aufzeichnung des Phonogramms durch die Verkleinerung des Bildes gewinnt. Die amerikanische Fox-Film-Corporation konstruierte in allerletzter Zeit unter dem Namen Movietone ein System, das sich, ausgehend vom Triergon-Verfahren, in geschickter Weise der verschiedenen Erkenntnisse bedient und gemeinsam mit diesem für die praktische Arbeit ungeahnte Ausblicke eröffnet.

Aber auch die Verbindung des Bildstreifens mit der Schallplatte wurde nach dem alten Vorbild von Edison erheblich gefördert. Das System „Vitaphone", das in New York von Warner Brothers gemeinsam im Western Electric entwickelt wurde, kombiniert den Bildstreifen mit der elektrisch aufgenommenen und elekrisch wiedergegebenen Platte, deren Laufzeit bis auf 40 Minuten erhöht wurde. Ähnliche Wege beschreitet das sogenannte Breusing Verfahren, das in Deutschland vom Lignose-Film bearbeitet wird.

Es ist klar, daß für die Praxis die Tonaufzeichnung auf dem Film den Vorzug verdient. Hier wird der Ton gleichzeitig mit dem Film geschnitten, beim Reißen des Films kann geklebt werden, ohne daß die Synchronität verloren geht. Fernerhin wird die Qualität des Tons durch die Verwendung bloßer Lichtschwankungen erheblich gestärkt. Selbstverständlich können von dem Negativ beliebig viele Kopien hergestellt werden, so daß die Vertriebsmöglichkeiten des Tonfilms denen des stummen Films völlig gleichkommen.

2.

Die Verwendungsmöglichkeiten des akustischen Films sind noch nicht abzusehen. Eingangs wurde darauf hingewiesen, daß die Gegner des sprechenden Films gerade die Stummheit des bewegten Bildes als besondere Qualität rühmen und die künstlerische Verwendungsmöglichkeit in ihr begründen. Man muß sich darüber klar sein, daß prinzipiell mit dem akustischen Film eine neue Gattung entstehen wird, daß somit die Produktion auf völlig neue Voraussetzungen und Wirkungen aufzubauen ist. Es ist selbstverständlich, daß von dem Darsteller, der neben dem mimischen Element auch den sprachlichen oder musikalischen Ausdruck beherrschen muß, ganz anderes zu ver-

langen ist, als vom üblichen Filmschauspieler. Versuche, die ich während der letzten Jahre als Leiter der Tonfilmabteilung der Ufa mit dem Triergon-Verfahren anstellte zeigen klar den Weg, der hier zu beschreiten ist.

Wir begannen zunächst mit Aufnahmen rein musikalischer Natur: Mit berühmten Sängern, Pianisten, Geigern und anderen Instrumentalisten. Die Regiearbeit, die hier zu leisten war, erforderte vor allen Dingen ein Höchstmaß an Disziplin sowohl vom technischen, wie künstlerischen Personal. Der betreffende Sänger kann nicht, wie auf der Bühne, sich frei im Raum bewegen, sondern muß genau auf die Distanzen, die das Mikrophon ihm vorschreibt, Rücksicht nehmen. Er muß fernerhin dasselbe Stück in genau der gleichen Weise öfters wiederholen, damit neben dem akustischen Eindruck gewisse filmische Wirkungen in Schnitt und Bildeinstellung erzielt werden können. Die ihm ungewohnte Schminke, die Hitze der Lampen und andere, den an die Bühne Gewöhnten störende Umstände tragen nicht dazu bei seine Leistungsfähigkeit zu erhöhen. Es ist selbstverständlich, daß während der Aufnahme selbst im Atelier völlige Stille herrschen muß, da jeder störende Laut mitaufgezeichnet wird. Die Anweisungen des Regisseurs können nur durch Lichtzeichen gegeben werden, deren Prägnanz und Vielseitigkeit im Vergleich mit dem gesprochenen Wort sehr begrenzt ist. Noch schwieriger wird die Technik dieser Aufnahmen, wenn es sich um ein Ensemble oder eine Szene von zwei und mehr Personen handelt. Je größer der Raum ist, desto genauer müssen seine akustischen Verhältnisse ausprobiert werden, um eine gleichmäßige Tonqualität zu erzielen. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie lange Zeit der Rundfunk darauf verwendete die Senderäume auszugestalten und auszuprobieren, so ermißt man die Schwierigkeiten, die hier angesichts fast stündlich wechselnder räumlicher Verhältnisse vorhanden sind.

Trotzdem werden diese Hemmungen überwunden werden müssen, da die Praxis und das öffentliche Interesse immer gebieterischer nach einer lebhaften Produktion von Tonfilmen verlangt. In erster Linie ist hier natürlich die Teilnahme der Öffentlichkeit an aktuellen Personen und Vorgängen zu nennen, die durch den akustischen Film absolut und naturgetreu aufbewahrt werden können. Verfügte man jetzt über Tonbilder, die uns eine Phantasie von Beethoven, eine Rede Bismarcks in Wort oder Ton und Bild gleichzeitig zeigen, so würde dieser Besitz einen unnennbaren historischen Wert darstellen. Und seltsam: Gerade diese Art Aufnahmen sind relativ am leichtesten herzustellen, da sie mühelos im Freien nur wenige Minuten Konzentration von der aufzunehmenden Person benötigen. Ich erinnere mich einer Aufnahme des Ministers Stresemann, die gelegentlich der kinematographischen Ausstellung in Berlin gemacht wurde. Der Apparat war im Garten des Auswärtigen Amts aufgestellt worden. Der Minister ging zur Mittagszeit hinüber zu seiner Wohnung in der Villa jenes Gartens. Er trat vor den Apparat, hielt seine Ansprache und schon waren Bild und Ton für immer mustergültig fixiert. Als ihm zwei Tage später diese Aufnahmen vorgeführt wurden, bemerkte er lachend, er brauche nunmehr keine politischen Reisen mehr zu machen, da er ja eine Filmrolle statt seiner entsenden könne, außerdem hätte diese Methode den Vorteil, daß er durch niemanden in seinen Ausführungen unterbrochen werden würde. In ähnlicher nicht minder einfacher Weise wurden u. a. noch Tonbildaufnahmen von Ludwig Fulda, Wilhelm v. Scholz, dem bekannten Berliner Kritiker Alfred Kerr, den Komponisten Franz Schreker und Arnold Schönberg herge-

stellt. An größeren Ensembles sind Aufnahmen der Berliner Staatsoper mit Tino Pattiera als Bajazzo, Heinrich Schlusnus als Figaro zu nennen. Auch große Chöre bis zu 400 Personnen wurden mühelos in Bild und Ton festgehalten. Aus dem Ausland wird berichtet, daß Movietone Sprachaufnahmen des Präsidenten Coolidge, des Duce Mussolini, des Prinzen von Wales, Gesangsaufnahmen vón Frieda Hempel und eine Reihe besonders origineller musikalischer Spielszenen herstellte. Nachdem nun die technische Basis vorhanden ist, wird es sich jetzt darum handeln, größere Projekte durchzuführen, die das eigentliche filmische Element mit den akustischen Möglichkeiten in geschickter Weise verbindet. Hier eröffnet sich für unsere prominenten Schauspieler und Sänger ein reiches Feld neuer künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten.

Neben der Entwicklung dieses neuen Stils wird der Tonfilm noch ein anderes Problem zu lösen berufen sein, das jedem um die Entwickelung der Kinematographie ernstlich Besorgten mancherlei Mühe und Zweifel verursachte. Die Verwendung von Musik als Begleitung ist jedem Einsichtigen unumgänglich, aber die Art der Verwendung der Tonkunst in den Kinotheatern erweckt immer neue Bedenken. Das, was als „musikalische Illustration" zu Spielfilmen geliefert wird, besteht in der Mehrzahl der Fälle aus der bekannten losen Aneinanderreihung von Kompositionsteilen, die willkürlich dem Zusammenhang der verschiedensten Werke entnommen wurden. Wenn auch in größeren Lichtspielhäusern die Art dieser musikalischen Untermalung oft einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht, so ist sie in kleineren Kinos umso primitiver und anspruchsloser. Hier setzt die Erfindung des Tonfilms entscheidend ein: Durch die Fixierung und beliebige Vervielfältigung des Tons ist es möglich, in absehbarer Zeit zu jedem Film eine originale musikalische Begleitung mitzuliefern. Das Ideal dieser Begleitung, die selbständige Komposition zu jedem größeren Film, wird mit dieser Verwendungsmöglichkeit erheblich nähergerückt werden. Die Mechanisierung des Klangs wird dann nicht mehr stören, wenn diese Komposition sich der spezifischen Klangqualität des Tonfilms anpaßt. Es läßt sich denken, daß im Gegensatz zur sogenannten Kunstmusik hier eine Gebrauchsmusik entsteht, die das erste Gebot jeder guten Filmbegleitung berücksichtigt: Den Film nicht durch irgendwelche anspruchsvolle Untermalung zu behindern, sondern nur eine kaum merkliche Klangausfüllung seiner Stummheit zu geben. Die im Anfang aufzuwendenden Mittel für diese mechanische Wiedergabe werden sich rasch durch die erheblichen Ersparnisse amortisieren lassen. In Amerika hat man gleichfalls mit dieser Art von musikalischer Filmbegleitung den Anfang gemacht. Nach dem ersten Versuch des Don Juan-Films von Warner Brothers kommt soeben die Fox-Film-Corporation mit einer Filmbegleitung für den Film von Murnau „Sonnenaufgang" heraus, die von dem Philharmonischen Orchester in New-York in Stärke von 140 Musikern gespielt wurde. Diese Aufnahme stellt das Vollendetste dar, was bisher auf diesem Gebiete geleistet wurde. Es ist anzunehmen, daß diese epochemachende Tatsache bald ihre allgemeine Wirkung ausüben wird.

Man sieht, daß der Traum Edisons seiner Verwirklichung nahekommt. Es wird die Aufgabe Europas und besonders Deutschlands als Ursprung der musikalischen Produktion sein, hier führend zu arbeiten und gemeinsam mit den internationalen Erfindern das künstlerisch und aesthetisch auszuwerfen, was jene technisch in jahrelanger Arbeit vorzubereiten wußten!

Hans Luedtke (Berlin)

# FILMMUSIK UND KUNST

Musik zum Film nimmt im Leben der Gegenwart einen derart breiten Raum ein, daß sich ihren Problemen kein ernster Musiker entziehen dürfte. Das mag nicht angenehm sein. Aber eine Welt- und Massenindustrie fragt nicht darnach. Darum sollten die Hüter der Tonkunst nicht beiseite stehen und die Nase rümpfen, sondern retten, was kunstpolitisch wesentlich erscheint.

Wir stehen doch erst am Anfang. Die Filmwelt ist vor rund 30 Jahren entstanden, und heute wachsen allerorts Kinopaläste aus der Erde. Ist das etwas andres wie die Zeit, als zwischen 1600 und etwa 1630 in Italien ein Opernhaus nach dem andern erbaut wurde? Damals zog die Oper die begabtesten Köpfe ihrer Zeit an sich. Doch wir lächeln über ihre Partituren. Erst hundert Jahre später erschien der Oper ein Händel.

Einen ähnlichen Tongestalter elementarer Massenerlebnisse hätte der heutige Film nötig. Denn er ist industrielle, mechanisierte Darbietung für Massen. Können wir erwarten oder hoffen, daß heute schon Voraussetzungen für dieses Genie existieren? Kaum. Aber Klarheit muß herrschen, ob überhaupt reine Kunstleistung innerhalb der Filmmusik denkbar und praktisch zu ermöglichen ist.

Wenn ja, so ist Filmmusik als Gesamterscheinung wie eine Pyramide, die vom Handwerk als breitem Unterbau, über Kunstgewerbe hinweg, ansteigt zu einem Gipfel von Kunst. Dann lohnt es sich immerhin, zu arbeiten und einer Idee zu dienen.

Auch unendlich viele mindere Gebrauchsmusik der Kirche war Mitbedingung für das Entstehen von einigen Bachschen Kantaten und Orgelwerken höchsten absoluten Kunstwertes. Allerdings läßt sich schöpferisches Genie weder erzwingen noch vorausberechnen.

Aber die Möglichkeit einer Filmtonkunst steht und fällt mit der Möglichkeit, ihre architektonische und rhythmische Gestaltung mit dem Kaleidoskop eines Bildfilmablaufes zu vereinen, die seelische Schwingungsdauer musikalischen Ausdrucks auf gleiche Phase oder Welle abzustimmen, wie sie der entsprechende Bildstreifen besitzt.

Von vornherein wird damit zu rechnen sein, daß im Ernstfalle der gestaltende Musiker bisweilen in den Bildschnitt hineinzureden gezwungen ist. Wenn er dies bislang noch nicht darf, so ist das dem Fachmann aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen der Filmindustrie nicht verwunderlich. Aber ebenso zwangsläufig wird sich auch eines Tages eine Änderung dieses Zustandes ergeben.

Wenn es sich um den Aufbau im Großen handelt, so läßt sich heute schon maßgebenden Personen begreiflich machen, welche Hindernisse eine Filmszene der Anlage eines Musikfinales u. dergl. in den Weg legt. Oft genügte dem Musiker schon ein Mehr oder Weniger von einigen Metern oder eine bestimmte Veränderung des Bildtempos. Meist ist Zeitmangel an solchen Versäumnissen Schuld.

Überhaupt kommt der Musiker zu spät an den Film heran, wenn dieser schon fertig gestellt ist. Das zu ändern, ist eine Organisationsfrage, die durchaus lösbar ist, sobald leitende Stellen die Zeit gefunden haben, sich auf sie aufmerksam machen zu lassen.

Da Organisation erst recht bei Musikern zu wünschen übrig läßt, so ist verständlich, daß diese für ihre eigne Arbeitstechnik höchst mangelhafte Unterlagen besitzen. Unmöglich kann man stets gute Einfälle haben, wenn man den Film meterweise nachrechnen muß, wenn man keine graphische Übersicht besitzt, wie etwa die Tanzschrift für die Pantomime. Hat doch jeder Opern- und Liederkomponist seinen bestimmten Text vor sich. Solche Hilfsmittel anzufordern, hat noch keine der heutigen Größen bedacht.

Man brauchte jedoch nur einen rollenden Papierstreifen zu haben, auf welchem während des Anblicks vom Film bloßes impulsives Fingerklopfen oder -Zucken entsprechende Akzentstützen oder ein Kurven-Auf und -Ab notiert. In einem solchen Rhythmogramm besäße der Musiker die geringsten Einzelheiten und zugleich die Gesamtübersicht über den Film.

Warum sollte er dann nicht dazu eine Musik komponieren können, so wie Richard Strauß eine Salome „mit Haut und Haaren" vertont hat? In jedem Liede von Hugo Wolf sind, unbeschadet der Gesamtanlage, harmonische und melodische Wendungen feinster Art zu finden, die gleichsam im Vorbeigehen einzelne Textwendungen tonmalerisch beleuchten. Ebenso wenig leidet die Monumentalität in Händels Oratorien, in Bachs Kantaten unter solchen Tonmalereien und rhythmisch-metrischen Finessen. Nur wird Beethovens Wort oberstes Gesetz bleiben müssen: „Mehr Empfindung als Malerei".

Genau so könnte ein Filmkomponist die große Linie wahren, sobald er seinen Weg weiß, und dennoch „im Vorbeigehen", also ohne Unterbrechung des Gesamtmelos, durch eine Chopinsche Koloratur oder einen Zweiunddreißigstellauf innerhalb eines Adagios, durch einen einzigen leeren Ton oder einen kurzen Taktartwechsel und hundert andere Mittel Wunder wirken.

Allerdings herrschen vorläufig bei filmischen „Sensationen", Kämpfen, Elementarereignissen u. ä. gewisse „Furioso"-Lärmstücke, deren „überwältigende" Tonfluten jedes Gefühl für Vortrag, Dynamik und Phrasierung vernichten. Nicht wenige Musiker würden gerne zeigen, daß es anders auch geht. Aber ehe hier nicht Bresche geschlagen und dem Mutigen öffentliche Hilfe geleistet wird, ist nicht zu hoffen, daß Ausübende und Publikum sich überhaupt wirklicher Musik nähern. Zwar empfindet es jeder Beteiligte als Erlösung, wenn der Lärm unterbleibt oder wenigstens gedämpft wird. Aber mangelnde Selbstdisziplin, die Abstumpfung des Tages und vor allem Angst vor dem eignen Mute reißen immer wieder hinein in furchtbare Tonüberschwemmungen. Wie wichtig wäre es da, wenn Außenstehende helfen und ermuntern würden, statt zu verachten!

Daß die wenigen Erkennenden noch weniger in die Tat umzusetzen vermögen, wird außerdem bei jeder Kategorie heutiger Filmmusik durch anders geartete Ursachen mitbedingt.

Die durchschnittlich geübte, zusammengewürfelte Illustration, d. h. die Kinothekenpraxis übt ein Kunstgewerbe aus, welches nie auch nur den Ehrgeiz schöpferischer Kunstleistung in sich trägt. Obgleich den Meistern des Faches bisweilen Momente glücken, die an „prästabilisierte Harmonie" zwischen Film und Musik glauben lassen. Aber Derartiges ist Glückssache von Sekundendauer. Wichtiger ist, aus den Fehlern der Methode zu lernen.

Denn mag sie auch für den Großteil aller Filme stets beibehalten werden müssen, weil diese nur als Geschäftsprodukt in Frage kommen, jedenfalls fängt sie beim verkehrten Ende an:

Sie will fertige, feste Musikschablonen mit individuellen Filmerzeugnissen verbinden. Filmtonkunst kann das nie sein. Aber die Virtuosität, mit der solche musikalischen Mosaiksteinchen durch verschiedene Verschachtelung zur Wirkung gebracht werden, der Instinkt, mit welchem ihre Verwandschaft und ihr Größenmaß abgeschätzt wird, wächst von Tag zu Tag. Und stünde das ungeheure Arbeitsmaterial für experimentalpsychologische Untersuchung zur Verfügung, so würden wohl schon einige typische, vielleicht gesetzmäßige Beziehungen zwischen Bildschnitt und musikalischem Formenaufbau zu Tage liegen.

Die eigens komponierte Originalmusik krankt an dem Grundübel, daß sie zu spät bestellt wird. Glaubt trotzdem der Musiker rechtzeitig fertig zu sein, so wird im letzten Augenblick bestimmt der Film geändert, weil die Zensur ein Machtwort spricht u. a. m. So werden stets die Orchesterproben statt zu Vortrags- zu bloßen Korrekturproben gröbster Stimmenfehler.

Außerdem werden solche Uraufführungen mit großem Aufwande herausgebracht, aber in den nächsten Kinos mit stark verkleinerter Besetzung weitergeführt, deren Notenmaterial wiederum erst im letzten Augenblick fertig wird. Auch hier wäre es Aufgabe öffentlicher Fachkritik darauf hinzuweisen, daß es nicht auf die Größe des Orchesters ankommt, sondern auf die gleichbleibende Qualität der musikalischen Ausführung. Sonst bleibt der Begriff Kammermusik im Kino unbekannt. Vorläufig gelten weniger Mann stets nur als „Ersatz“ für ein „volles“ Orchester.

Besser wird es der solistische Improvisator auf Klavier und Orgel haben. Zwar dem Klavier fehlt die Farbe und Tonfülle für größere Räume. Aber die moderne Orgel vermag die feinsten rhythmischen Akzente und Schwellungen zu geben sowie blitzschnell in Tonfarbe und -Stärke zu wechseln. Sie ist einem einzigen Willen untertan. Der Vortrag kann gut vorbereitet sein, aber auch improvisatorisch geändert werden. So könnte sie leichter als Orchester tonmalerische Originalmusik mit fließendsten Übergängen und formgebundenem Aufbau bringen.

Sie befindet sich eben erst in aufsteigender Entwicklung und ist noch mannigfachen materiellen Hemmungen und Feindseligkeiten sowie geistigen Vorurteilen ausgesetzt. Noch ist keine Entscheidung abzusehen, was notwendiger ist: Die Überlegenheit der Orchestermusik an vertikaler Farbschichtung und Akzentverstreuung oder die Überlegenheit der Orgel an tonmalerischer Anpassungsfähigkeit.

Der tönende Film endlich hat natürlich phantastische Möglichkeiten. Sein Hauptvorteil ist die Selbstverständlichkeit, mit der er von Natur aus synchron mechanisierbar ist. Jedoch selbst wenn er technisch auf idealer Höhe wäre, so behielte das Parallelitätsproblem von Musik- und Filmform auch für ihn volle Geltung: Schwingungsdauer und Phasenverlauf musikalischer und optischer Seeleneindrücke müßten auch bei ihm in Übereinstimmung gebracht werden.

Alle Versuche, um ganze Opern usw. mittels „sprechenden Films“ darzustellen, werden an dem hierdurch bedingten inneren Widerspruche scheitern und eher in die Nähe des Panoptikums als der Kunst führen.

Würden jedoch Bild und Ton mit Hilfe rhythmographischer Akzentstützen in völliger Kongruenz künstlerisch mit einander entworfen, würde der Synchronismus und die Naturtreue der Tonfilmtechnik nur technisch zugunsten verschiedener Geräusche, Tonmalereien usw. ausgenutzt, während man im übrigen für tönenden Film gleich einer spezifischen Orchesterklangwelt original komponierte – – so könnte Filmmusik mehr werden als bloße atmosphärische Stimmungskomponente, so müßte sie gleichberechtigten Eigenwert mit dem Reize optischer Parallelität paaren.

Alle Arbeit, Mühe und Kosten könnten auf das einmalige Gelingen des tönenden Filmbandes verwandt werden. Die Wiedergabe wäre durch gleiche mechanische Struktur wie beim Bildfilm sichergestellt. Das wäre das Ideal einer Filmtonkunst. Vielleicht ist seine erste Morgenröte näher, als wir ahnen.

Giuseppe Becce (Berlin)

## DER FILM UND DIE MUSIK

### Illustration oder Komposition?

„Wir stehen zweifellos am Beginn einer Entwicklung, bei der der Musik nicht wie bisher die unwürdige, ihr Wesen und ihren Wert gefährdende Aufgabe zufällt, eine belanglose Zutat zum Film zu bilden, sondern einen organischen Bestandteil des Filmwerkes."

So schrieb Max von Schillings im vorigen Jahre, nachdem er vorher Gelegenheit gehabt hatte, sich praktisch mit einem künstlerisch wertvollen Film (Hanneles Himmelfahrt) auseinanderzusetzen.

Und Richard Strauß, der zum Film „Rosenkavalier" bekanntlich die Musik schrieb, sagte gelegentlich der Londoner Rosenkavalier-Premiere: „Wenn ich nur jung genug wäre, würde ich glücklich sein, spezielle Musik für den Film schreiben zu können; aber ich bin alt; dazu braucht man viele Jahre."

Ich zitiere absichtlich die Urteile dieser zwei bedeutenden Komponisten, weil sie uns zeigen, daß die Ansicht, die Filmmusik sei eigentlich ein notwendiges Übel, ja sogar ein überflüssiges Anhängsel, mehr und mehr zu schwinden beginnt.

Ja, die Filmmusik ist glücklicherweise nach vielen unfruchtbaren Versuchen dahin gelangt, daß Filmregisseur und Filmproduzent ihre Bedeutung völlig anerkennen. Aus den mir bekannten Fällen möchte ich zwei herausgreifen, in denen der Regisseur beim Schaffen des Films stets auf das Wesen der Musik Rücksicht nahm, die die betreffende Szene zu begleiten hatte. Murnau, dessen neuestes Filmwerk „Sonnenaufgang" im vorigen Herbst im Capitol, Berlin, die Uraufführung erlebte, erzählte mir, daß er viele Szenen bewußt länger gestaltet hatte, weil er aus langer Erfahrung wußte, daß sonst die musikalische Linie bei diesen Szenen nicht zu völliger Entfaltung gekommen wäre. So schuf er diese Szenen unter einer Art visueller Musik, die zu der absoluten Musik in einer glücklichen Kongruenz stand.

Ebenso gestaltete Lamprecht die große Liebesszene in seinem Film „Der Katzensteg" gänzlich unter Berücksichtigung der begleitenden melodischen Linie und ermöglichte

dadurch die größte Wirkung, die sonst sicherlich ausgeblieben wäre. Die nächtliche gespensterhafte Flucht durch den Wald und später die Klage am Grabe der geliebten Frau schuf er ebenso unter der einzig zulässigen Art, die dem Wesen der begleitenden Musik Rechnung trägt; unter einer Art visueller Musik, die ihre eigene Melodie, ihren eigenen Rhythmus hat und dem illustrierenden Musiker die Freiheit der Linie, die Möglichkeit der Höhepunkte gewährt.

Hiermit stehen wir bei der Frage: Illustration oder Komposition?

Praktischerweise kommt für die meisten Filme nur die übliche Illustration in Frage. Es liegt im Wesen der ganzen Filmproduktion, daß dem Illustrator nur sehr kurze Zeit für die musikalische Begleitung des Films zur Verfügung steht. Was ist aber eine Illustration?

Man versteht heutzutage darunter die Zusammenstellung von vorhandenen Musikstücken, die den betreffenden Filmvorgängen den musikalischen Hintergrund geben. Früher war die Illustration sehr primitiv. Der Illustrator nahm Stücke aus Opern, Operetten, aus Sinfonien etc. und flickte das Ganze zu einer „Begleitmusik“ zusammen, die an Geschmacklosigkeit und Stilwidrigkeit nichts zu wünschen übrig ließ. Ganz ausgemerzt ist diese musikalische Barbarei noch nicht. Jedoch mindestens in den größeren Filmtheatern ist heute die Illustration einen Schritt weiter gekommen. Man hat Vorräte von Filmmusik komponiert, und in den sogenannten Kinotheken katalogisiert. Diese Kinotheken helfen zur Illustration typischer und immer wiederkehrender filmischer Vorgänge und Situationen. Sie bedeuten tatsächlich einen Fortschritt, weil sie erstens aus filmischen Situationen entstanden sind und es zweitens ermöglichen, ihre Länge der jeweiligen dynamischen Kurve eines Filmstreifens anzupassen. Der Illustrator kann sie entstellen, dehnen, verkürzen, instrumental verändern, um sie zu einem Ganzen zu schmieden. Dieses ganze Ganze kann sehr wohl einen organischen Charakter erhalten durch die erfahrene Hand des Illustrators, der die notwendigerweise entstehenden Nähte geschickt zu kaschieren weiß.

Selbstverständlich würde eine solche Illustration erst dann ein einheitliches Gesicht erhalten, wenn sie aus dem Material eines einzigen Illustrations-Komponisten stammen würde. Dabei könnte der Fall eintreten, daß eine solche Illustration manchmal vielleicht eine glücklichere Lösung wäre, als eine Original-Komposition.

Für den wirklich wertvollen Kunstfilm aber kommt nur die Original-Komposition in Frage. Dabei möchte ich von zwei Arten künstlerischer Filme sprechen. Diejenigen die in absoluter enger Beziehung zur Musik stehen und diejenigen, die trotz ihres künstlerischen Wertes Szenen aufweisen, die keine Beziehung zur Musik haben. Die ersteren sind begreiflicherweise äußerst selten. Bei den zweiten werden die betreffenden Stellen immer zu einem Problem für den Komponisten. Streng künstlerisch genommen, müßte die Musik bei solchen „musikalisch toten Stellen“ schweigen. Komponist und Illustrator sind bei solchen Stellen nur durch das „akustische Muß“ gezwungen, begleitende Musik zu schaffen.

Einige Produzenten des künstlerischen Films haben dann und wann die Notwendigkeit einer Originalkomposition erkannt und so entstand in den letzten 14 Jahren manche Filmmusik, die das Niveau der Filmillustration verbesserte. Leider muß man feststellen, daß diese Originalkompositionen (das gilt auch für manche glücklich gelungene

Illustration) nur in wenigen großen Filmtheatern zu hören sind, manchmal sogar nur in einem einzigen Theater, während der Film bei seiner Abwanderung in die kleineren Theater seinem üblichen bösen Schicksal überlassen wird.

Hier liegt ein Organisationsfehler vor. Es nützt keine Originalkomposition und keine gute Illustration, wenn der Filmproduzent sich nicht entschließen kann, zu seinem Film (es kommen nur künstlerisch wertvolle Filme in Betracht) ein vollständiges Orchestermaterial zu liefern, wie es bei Opern, Operetten etc. geschieht. Dies aber wird der nächste Schritt zur Hebung und Entwicklung der Filmmusik sein.

# WISSENSCHAFT

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

## ENDE ODER UMFORMUNG DER KRITIK?

Im Anschluß an Eindrücke des Baden-Badener Musikfestes hatte ich einen ganz grundsätzlich gedachten Aufsatz über methodische Fragen der Musikkritik und Fragen der Einstellung der Kritik auf die Musik unserer Zeit geschrieben. Dieser Aufsatz war längst abgeschlossen, als mir eine bedeutsame Anregung zu Gesicht kam.

Die schon hier einmal zitierte Wochenschrift „Die literarische Welt" brachte Ende Dezember eine Polemik gegen Formen und Einstellungen der Kritik (der Kritik der Kritikerstars); Anlaß war der 60. Geburtstag des berühmten Theaterkritikers Alfred Kerr, ein Fest, das zeitlich mit dem Selbstmord einer Wiener Schauspielerin, die von der ablehnenden Kritik irgend eines Skribenten zu dieser Tat getrieben worden sein soll, zusammenfiel.

Das Grundsätzliche dieser Polemik verdient an dieser Stelle Beachtung, ehe jener allgemeinere Aufsatz zum Abdruck gelangt,*) da dort von einer theoretischen Stellung aus betrachtet wird, was nunmehr jetzt schon aus Aktualität heraus behandelt werden kann, besonders auch in einem Augenblick, als in dieser Zeitschrift eine neue Form der Kritik zur Tat wird. Man vergleiche auch den Aufsatz von H. Strobel im letzten Heft dieses Jahrgangs.

Was mein erwähnter Aufsatz mit theoretischer, prinzipieller Einstellung zu formulieren versucht, spricht Willy Haas in der „Literarischen Welt" mit aktueller Schärfe und aus aktueller Bereitschaft heraus aus.

Er sieht die Opfer der Kritik, die Opfer, die um eines brillanten Witzes, einer schriftstellerischen Pointe willen mit ihrer Sache zu Fall gebracht wurden. Er konstatiert weiter die Tatsache einer nunmehr 30 Jahre währenden und in ihrem Niveau

*) Der Aufsatz „Über die Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik (Kritik der Kritik; Kritik und Gemeinschaft)" wird im übernächsten Heft erscheinen.

stets wachsenden, genialen Kritik und stellt dagegen den offensichtlichen Verfall der intellektuellen Theaterkultur. Tatsächliches Theaterleben (Bedeutung des Theaters für die Mehrzahl der Menschen) und Ausmaße, Bedeutung und Geistigkeit der Kritik widersprechen sich. Haas konstatiert die lächerliche Kluft zwischen Geistigkeit, Kultur, Vehemenz der Kritik und der geringen Lebendigkeit des Theaters, jenes bestimmten Theaters, das auf Kritik und Diskussion bezogen ist und sich vom amerikanisierten Theater der Massenunterhaltung unterscheidet. Je „geistvoller" ein Kritiker, desto unnötiger ist im Grunde heute sein Werk. Eine eindeutige, wenn auch sicherlich immer zu geschwinde Überlegenheit haben dem großen Kritiker unserer Zeit eine einzigartige Position geschaffen, einen einzigartigen Thronsessel aufgerichtet, der mit einzigartigen absolutistischen Rechten ausgestattet ist; er darf regieren, kommandieren, höhere Weihen spenden, er darf noch Orden verleihen und für vogelfrei erklären . . . Maßlose Rechte, die von der Zeit selbst heute immer mehr bezweifelt werden. Es tritt gerade an den Geistigsten die Forderung heran: auf den überall bereitstehenden Thronsessel zu verzichten, Helfer zu werden, Glied der Verbindlichkeit zwischen Kunst und Menschen; er muß aufhören, den lächerlichen Glauben der Lesermasse an die Unfehlbarkeit des gedruckten Wortes weiterhin eitel auszunutzen; er darf nicht mehr weiterhin mithelfen an der Unterbindung der selbständigen Urteilskraft aller derjenigen, die zur Kunst gehören, obwohl sie nicht Fachleute sind; er darf also weiterhin nicht mehr die Fäden jener Verbindlichkeit zerreißen, die sich notwendig nur in einer gewissen Aktivität des Urteils, des selbständigen Erlebens überhaupt anspinnen können.

Diese Einstellung darf nicht als eine literarische Laune, als neue Nuance aufgefaßt werden, sondern als Äußerung einer Selbstbesinnung der Kritik, die kommen mußte. Die Gedanken von Willy Haas sind hier schon ein wenig zu dem hingebogen, was uns davon angeht. Irgend eine „Entscheidung" oder „Lösung" ist jetzt natürlich nicht möglich; nur einige Tatsachen sollen noch aufgezählt werden. Es genügt, wenn die Gelegenheit ergriffen wurde, die Selbstkritik der Kritisierenden einmal bis an einen äußersten Rand, bis an die Erkenntnis des fruchtlosen Wegs und eine gewisse Einsicht in die Sinnlosigkeit des täglichen Tuns zu drängen.

Man darf zuerst nicht vergessen, daß wir eine diskutierbare Kunst hatten. Die romantische Musik selbst hat mit ihrer eigentlichen Kunstabsicht die Kritik, dieses Wachsen der Kritik aus sich heraus geboren. Es war prinzipiell möglich: unsachlich, d. h. mit weltanschaulichen und poetischen Begriffen über diese Kunst zu reden und an ihr zu deuten, wobei auch der Sinn eines solchen Redens gut mit immer stärkerem Gewicht sich auf den Wortsinn, in die Wortabsicht verlegen konnte und von der Musik fortführte, ein Eigengebiet der Musikdeutung schaffend, das seine Werte, unabhängig fast von der Musik, in sich selbst hatte. Das Wort wurde zum Wert in sich, verlor den Mitteilungs-Sinn und den Kontakt mit der Sache und übergeistigte mit seinen eigenen Werten die Musik, die sich selbst verlor. Dieses durch den Selbstwert der Sprache geschaffene hohe Niveau der Kritik schuf einen speziellen geistigen Beruf, in den in letzter Zeit gerade immer mehr die lebendigsten Köpfe gedrängt wurden. Eine starke Selbst-, Zeit- und Wert-Kritik ließ diese Menschen den Mangel an einer organischen Verwurzelung des Produktiven und des Lehrens im Leben unserer Zeit allzu lebendig fühlen und drängte sie mit dieser Einsicht ab von dem „direkten" Beruf des

Musikers, Lehrers oder Komponisten in den „indirekten“ des Kritikers oder Musikschriftstellers. Das Gebiet der Diskussionen grenzte sich immer mehr als solches spezialisiert in sich ab, verlor den Kontakt mit der Produktion, auch wenn sie diese selbst bejahte, verlor den Kontakt mit dem Wollen der Menschen, führte die Menschen fort von ihrer Verbindlichkeit zur Kunst, indem es den Zwischenwert einer sprachlichen Existenz zwischen Musik und Mensch zwängte.

Die meisten Kritiker wissen nicht, wie sehr ihre Wirkung im Bereiche der Sprache bleibt, daß sie auf den Bereich des Redens über Musik, des Geredes über einen Künstler, des „Genanntwerdens“ einer Persönlichkeit beschränkt bleibt. An die Musik selbst tritt das garnicht heran. Diese aber hat – in ihrer unromatischen Form – ganz andere Möglichkeiten der Verbindung mit dem Menschen. Die Existenz im „Genanntwerden“ auf Grund einiger Aufführungen ist, an solchen Möglichkeiten gemessen, wirklich auch nur mehr eine Scheinexistenz, die wirklich auch nur mehr einem ganz mechanisch für sich produzierenden Menschen als „Existenz“ von Musik genügen kann. Auf den Gebieten der Gebrauchsmusik (Tanz, Kino usw.) oder der Jugend- oder Gemeinschaftsmusik zeigt sich heute aber schon ein „Existieren“ von Musik, das von der Diskussion in jener Sphäre gänzlich unabhängig und grundsätzlich frei ist. Aber auch bei vielen andern Gelegenheiten kann man eine schroffe Unabhängigkeit von der Kritik beobachten, die zu der Massenwirkung und Augenblickswirkung der Kritik, die auf den Bereich des Wortes beschränkt bleibt, in einem erstaunlichen Gegensatz steht. Beobachtungen zeigen, daß fast in jedem Falle einer Aufführung oder eines Konzertes immer irgendeine Kritik „gut“ ist; diese wird dann in der Reklame vor einer breiteren Öffentlichkeit, als die der zufälligen Leser dieser einer Zeitung, ausgenutzt. So eventuell wird Kritik über den Bereich des Wortes hinaus noch wesentlich beachtet. Meist aber fallen sonst die eigentlichen Entscheidungen über Werte auch für Theater und Verlage außerhalb der Diskussionen, in einer lebendigeren, ungeistigeren, nicht formulierenden Sphäre, die für unsere Zeit immer bestimmender wird. Die überblickende Organisation dieser Sphäre von ganz anderen Gesichtspunkten aus, dies kann die neue Aufgabe der Kritik sein, frei vom Selbstwert des Wortes, einerseits im Leben stehend, andererseits von der Sache selbst handelnd, in der Musik und in ihrem Gebrauch verwurzelt. Die hier bezweifelte Form der im Wortwert sich erschöpfenden Kritik der gefühlsmäßigen Deutung darf nicht mit diesen anderen Möglichkeiten: sachverbundener Darstellung, Werbung und Bekämpfung verwechselt werden.

Wenn in dieser Zeitschrift nun eine Gemeinschaftskritik versucht wird, so stellt sich damit neben die Forderungen der „Literarischen Welt“ auf demselben Weg schon eine erste Tat. Diese Form schließt zunächst einmal jene Färbung des Urteils aus, das aus dem Eigenleben der Sprache heraus die Definition einer Sache findet. Zugleich wird diese Form des Kritisierens jener Einstellung gerecht, die erkannt hat, daß ein Einzelner den eigentlichen Entscheidungen in der Kunsterneuerung heute nicht gewachsen sein und sein Urteil als einzelnes jenen „Verbindlichkeiten“ grundsätzlich nicht genügen kann. Allerdings ist bedenklich, daß es wiederum die Kritik ist, die zuerst daran ist, die zuerst die Gemeinschaftlichkeit für ein Werk und an einem Werk verwirklicht. Wann wird die Zeit da sein, in der sich wieder einmal Komponisten zusammengehörig fühlen? Nicht, daß sie zusammen komponieren sollten! Wenn sie

nur in einem weiteren Sinne „zusammen“ an einem Werk, einer Werkgruppe arbeiten würden, um den – von einer immer zufälligen „Färbung“ befreiten – Stil für irgend ein Gebrauchsgebiet, z. B. besonders für eine neue Hausmusik zu finden. Oder soll die Fähigkkeit zu solcher Gemeinschaftlichkeit nur auf die geschäftstüchtigen Bereiche der simpleren Unterhaltungsmusik beschränkt bleiben?

Daß wir eine Spaltung der Musikwerte und Stilformen in der Musik als Grundlage jener Verbindlichkeit im Urteil, in der Kritik entscheidend zu beachten haben, versucht der andere, theorethischere Aufsatz „Über die Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik“ zu beweisen. Die Beachtung dieser Spaltung als einer Folge der „Sachlichkeit“, einer Folge der Einstellung auf den Gebrauch erschien dort als wichtigster Faktor der unromantischen Verbindlichkeit zwischen Kunst und Menschen, als wichtigster Faktor jener jeweils verschiedenen Formen einer Gemeinschaftlichkeit im Erleben der Kunst.

Willy Haas spricht in seiner erwähnten Polemik schlechtweg vom nahen Ende der Theaterkritik. Was würde uns ein Ende der feuilletonistischen Musikkritik bringen? Würde sie uns Musiker bringen, die nicht komponieren, um „genannt“ zu werden, die auch nicht sich nur schöpferisch ausleben und schreiben „müssen“, sondern die keinen andern Wunsch haben, als nur möglichst viel gespielt und hierin gekannt zu werden, gespielt von vielen, und nicht nur dann und wann in einem Konzert? Würde sie uns den Solisten bringen, der aus wirklicher Berufung aufs Podium tritt und der Unzahl jener irgendwie von einem Stachel Gejagten, die den Leerlauf unserer Konzertkultur verursachen, leichter fühlbar machen, daß sie in einen anderen Beruf, in dem die Musik zur schönsten Abendfreude werden kann, gehört, oder in das schlichte musikalische Handwerk? Würde das Ende der Musikkritik dem Menschen wieder zur Hausmusik verhelfen? Würde dieses Ende nicht die notwendige und erwartete Selbstverständlichkeit einer reichen, vielfach gespaltenen und in mannigfachen Formen blühenden Musiklebendigkeit erleichtern und unterstützen?

Und so ergibt sich zuletzt doch nach allem eine Forderung an die Musik selbst, die so sein muß, daß „Kenner und Liebhaber“ möglich sind, auch wenn die Kunst aus dieser Zeit heraus gestaltet ist. Der Theaterbesucher muß vorher wissen (ohne tiefsinnige „Einführung in das Werk“), um was es geht; derjenige, der zu Hause musiziert, muß wissen: dies ist für mich gemacht, dies ist meine Musik. Der Konzertbesucher muß einen Kontrast mit eigenem Musizieren spüren können, im besten Wissen um eine sachlich und stilistisch durch die Musik selbst bestimmte Differenz von Künstler und Laie, ohne die alte dialektische Sehnsucht: diese Grenze zwischen Künstler und Laie romantisch verwischen zu wollen.

An der Erarbeitung und Bewußtmachung solcher Grenzen, als einer Grundlage schöpferischer Sicherheit, kann der neue Kritiker, der nicht Fachmann der Sprache, sondern der Musik ist, seine neue Aufgabe finden.

Hans Mersmann (Berlin)

# ZUR ERKENNTNIS DER MUSIK

1.

Auch das Schrifttum zur Theorie und Erkenntnis der Musik läßt allmählich immer deutlicher die große Wasserscheide erkennen, welche sich im Schaffen unserer Zeit klar herausgelöst hat. In der Theorie verschwammen diese Grenzen bisher. Sie folgt der schöpferischen Musik in einigem zeitlichen Abstand. Die Krise des Erkennens liegt später als die Krise des Schaffens. So kommt es, daß Reger und Schönberg Beiträge und Ausbauten der Harmonielehre gaben, welche in ihrer Haltung abseits ihrer Tonschöpfungen stehen.

Freilich muß der Begriff: Erkenntnis der Musik weit genug gefaßt werden. Er umspannt nicht die zahlreichen Ansätze, gegenwärtige Musik in ihren neuen Voraussetzungen zu klären und zu begründen. Wenn selbst die Komponisten zum Wort greifen, um die Gesetzmäßigkeit einer Zwölftonmusik aufzudecken (Schönberg, Hauer), so sind diese Klärungsversuche doch hier nicht gemeint. Die Krise der Erkenntnis und der Musiktheorie beschränkt sich nicht, ja bezieht sich nicht einmal in erster Linie auf die gegenwärtige Musik, sondern auf die Musik überhaupt. Ihre Wurzeln liegen tiefer.

Erkenntnis setzt nicht in der Erscheinung an, sondern in dem Weltbild, das hinter ihr steht. Sie ist Spiegelung des Menschen, des Menschentypus, der Generation, in welcher sie entsteht. Der romantischen Musik entsprach eine wesentlich rationalistische Erkenntnis. Das scheint nur auf den ersten Blick ein Widerspruch. Wie der Formwille der Romantiker trotz aller rhapsodischen Geste, aller schweifenden Phantastik und dem so oft betonten Willen zur Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit doch im Grunde in flächenhafter, klar gegliederter Periodik stagnierte, so ist ihre Erkenntnis darauf gerichtet, die Musik nicht zu verstehen, sondern zu erklären. Jene Musiktheorie definiert Melodie als eine Addition von Tönen, Harmonie als eine Addition von Klängen, Form als eine Addition von Motiven. Riemann bringt die gesamte Instrumentalmusik auf den Nenner der achttaktigen Periode und fügt, wo es nicht zu stimmen scheint, hinzu oder zieht ab. Auch die gesamte Hermeneutik, die poetisierende, auf Assoziationen beruhende Ausdeutung des Kunstwerks, gehört in diesen Zusammenhang. Denn auch sie will erklären, faßlich machen. Aus dieser Lage ergibt sich eine Methodik der Erkenntnis, welche unsere ganze Musiktheorie beherrscht. Sie arbeitet mit festen Maßen. Darin scheint mir ihre verhängnisvollste Fehlerquelle zu liegen. Einmal gewonnene Maßstäbe werden mit unerbittlicher Starrheit durchgeführt. Sie werden dem Kunstwerk angelegt und dieses wird so lange gedehnt, bis es paßt. An welcher Stelle das Prinzip ansetzt, ist dabei fast gleichgültig. Ob es das Auftaktigkeitsprinzip, die achttaktige Periode, die Logik der Quintverwandtschaft oder das Motiv ist, immer steht das gleiche Bild rationalistischer Ableitung des Größeren aus dem Kleineren durch Addition oder Multiplikation vor uns. Die Starrheit des Prinzips wird verstärkt durch die Isolierung der Gesichtspunkte. Theorie und Erkenntnis sind in Fächer eingeteilt, von denen keins mit dem anderen etwas zu tun hat. Noch immer haben wir eine Harmonielehre, welche den bedauernswerten Schüler ein Jahr lang in ganzen Noten denken läßt und

nicht weiß, daß rhythmische Verlagerung schon zweier Klänge ihre funktionelle Bedeutung verschieben kann.

Diese Bemerkungen mußten vorausgeschickt werden, um die Stellung zu einigen vorliegenden Erscheinungen der erkenntnistheoretischen Musikliteratur grundsätzlich zu klären. Es ist sinnlos, ein solches Werk im einzelnen abzulehnen, ohne die Lage aufzudecken, der es entspringt. Theodor Wiehmayer baut eine „Formenlehre in Analysen“ auf, deren erster Band „Grundformen“ vorliegt (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg). Wiehmayers Maß ist der Klangfuß, den er bisher zur Grundlage rhythmischer Untersuchungen gemacht hat und den er nun zum Baustein einer Formenlehre verwendet. „Unter Motiv“ definiert er, „ist also der rhythmisch-charakteristische Inhalt einer metrischen Einheit zu verstehen, wie er sich uns in obigen griechischen Versfußformen darbietet“. Von dieser Einstellung aus wird nun an zahlreichen Beispielen eine Motivgliederung unternommen. „Die Motive werden eingeteilt in normale, große und kleine Fußmotive, sowie in Taktmotive. In der Regel ist die rhythmische Bewegung so beschaffen, daß, abgesehen von längeren weiblichen Endungen und Pausen, auf jeden Klangfuß ein Motiv entfällt; ein solches Motiv wird „normales Fußmotiv“ oder kurz „Fußmotiv“ genannt.“

Diese Zitate genügen. Die Bahn ist vorgezeichnet. Aus der Addition von „Fußmotiven“ entstehen „Satzgruppen“; aus ihrer Addition wieder die zweiteilige, dreiteilige und „unechte zweiteilige“ Liedform. Unter dieses Maß fällt die gesamte Musik; Volkslieder, Schumanns „Papillons“, zwei Sonaten Beethovens, Etüden von Stephen Heller und Alois Schmitt stehen auf zwei Seiten als Beispiele nebeneinander. Es handelt sich hier nicht um eine Auseinandersetzung mit dem Verfasser, wenn auch der vorliegende Fall vielleicht besonders kraß ist. Aber wir müssen nun endlich einmal fertig werden mit dem von ihm vertretenen Erkenntnisprinzip, das in dem Augenblick zur Gefahr wird, wo es einer heranwachsenden Generation als „Lehre“ geboten wird.

2.

Was für Wiehmayer der Klangfuß war, ist für Heinrich Schenker die „Urlinie“. Schenkers Ästhetik ist in zahlreichen Werken niedergelegt. Sie findet eine Zusammenfassung in zwei zur Besprechnng vorliegenden Jahrbüchern, die unter dem Titel „Das Meisterwerk in der Musik“ (im Drei-Masken-Verlag) erschienen und deren Inhalt von Schenker ausschließlich bestritten wird. Er besteht aus einigen allgemeinen Abhandlungen, Analysen einiger Kunstwerke und aphoristischen Gedanken über die Kunst. Es gibt Volkslieder, welche eine Gliederung in Motive zulassen; dieselbe Gliederung an einem Symphoniethema durchzuführen ist ein folgenschwerer Irrtum. Für den Klavierstil Bachs kann die Herauslösung der „Urlinie“ zum Verstehen wesentlich beitragen, an Mozarts g-moll Symphonie muß das Prinzip rettungslos zersplittern. Auch hier ist es das starre, feste Maß, das jeden Ausblick hemmt. Es ist kein Zufall, daß der Aufsatz „Die Kunst der Improvisation“ sich in seinem ersten Teil ausschießlich auf Anweisungen Philipp Emanuel Bachs stützt. Wir wissen heute, wie wenig die damals wirklich geübte Kunst der Improvisation mit den Regeln der Theoretiker gemein hatte. Es ist unmöglich, Vorschriften, welche sich aus der Lage des Generalbaßzeitalters ergeben, zu anderen als historisch rekonstruierenden Zwecken auf die Gegenwart zu übertragen.

Schenker ist Analytiker. Auch seine allgemeinen Betrachtungen über die Urlinie kommen über einzelne Analysen nicht hinweg. Das wäre nicht zu bedauern, wenn die Analyse selbst produktiv wäre. Aber sie vermag das Individuelle des Kunstwerks nicht herauszulösen. Das gelingt nicht einmal bei Bach, aus dessen Tonsprache das Prinzip abgeleitet werden konnte. Wie starr Schenkers Einstellung ist, zeigt die Analyse von Regers Bachvariationen op. 81, die er als „Gegenbeispiel" bringt und deren Ergebnisse er in folgenden Sätzen zusammenfaßt: „Reger verwechselt die Variation eines Themas mit einer Fantasie über einzelne Motive desselben . . . Nur in den letzteren Variationen ist deshalb auch der Satz gut, der ja Bach gehört; in allen übrigen Variationen ist der Satz schlecht, er steht auf einer höchst überspannten Geschäftigkeit in der Verbindung nächster Klänge, die größere Zusammenhänge unterbindet, also einen Außensatz, Auskomponierungszug unmöglich macht". Etwas später heißt es: „Auskomponierungszüge führen so einfach nicht von G-dur nach Fis-dur oder Cis-dur, wenn ihnen das überhaupt zugemutet werden darf. Reger hat das alles in der Musik übersehen, überhört – Auge und Ohr hatte er nur für allernächste Beziehungen; nur solche hörte er aus den Kompositionen anderer heraus, nur solche komponierte er auch selbst". Hier stehen wir vor den letzten Folgen einer musiktheoretischen Erziehung, die ihre Gesetze aus Haydn und dem frühen Beethoven schöpft und schon ihrer eigenen Klangwelt gegenüber ohnmächtig versagt.

Was in dieser absichtsvollen Herabsetzung Regers sichtbar wurde, zwingt, noch ein wenig bei Schenker zu verweilen. Sein Buch hat nämlich musikpolitische Tendenzen. Und zwar in einem Umfang, welche die Grenzen eines auf sachliche Erkenntnis gerichteten Schrifttums auf Schritt und Tritt durchbrechen. Schenker gehört zu denen, welche alles, was die Musik unserer Zeit geschaffen hat, für schädlich halten und bekämpfen. Das wäre sein gutes Recht und seine private Angelegenheit, wenn sich dieses Gefühl in einer Tendenzschrift, etwa nach der Art Pfitzners, Luft machte. Es ist aber dagegen zu protestieren, daß ein Buch, welches sich „Das Meisterwerk in der Musik" nennt und auf sachliche Erkenntnis gerichtet zu sein scheint, dazu benutzt wird, die gesamte neue Musik, in der Haltung der Sachlichkeit, herabzusetzen und zu verdächtigen. Schon im Vorwort begegnen wir den „Dolchstößen von hinten wider das Genie" und der Beobachtung, daß die Revolutionen in der Kunst „als bloß scheinbare, eingebildete Bewegungen Unberufener, zudem von außenstehenden Zeitungs- und Bücherschreibern bestellt und geschürt, gänzlich ohne Wirkung und außerhalb der eigentlichen Geschichte des Geistes bleiben müssen".

Von dieser Einstellung aus begegnen wir unter den „Urliniebetrachtungen" des zweiten Bandes hinter einigen Bachanalysen einem Beispiel aus Strawinskys Klavierkonzert, das durch die Bemerkung eingeführt wird: „Daß es in Wirklichkeit aber auch ein schlechtes Notenschreiben gibt, das den Namen Musik noch garnicht verdient, will ich hier zu mindest an einem Beispiel zeigen". Dann folgt eine sogenannte Analyse der zitierten sechzehn Takte, die zu dem Resultat führt: Strawinskys Satz sei „durchaus schlecht, unkünstlerisch und unmusikalisch . . . man wird erkennen, daß die Hampelmänner des Fortschritts einfachste Dinge verdreht haben, nur um sie für neu auszugeben."

Schenker fügt seinen Jahrbüchern einen Anhang an, den er „Gedanken über die Kunst und ihre Zusammenhänge im Allgemeinen" nennt. Es finden sich in diesem Anhang Aphorismen, Zitate, Kommentare. Eines solcher Zitate sei hier noch mitgeteilt:

Ein Lehrer der Theorie schreibt: „Würde Beethoven heute komponieren, so würde sich seine Tonsprache eher der eines Hindemith als eines Clementi nähern". Hart stoßen hier (kommentiert Schenker) Beethoven, Hindemith und Clementi zusammen! Es sei – doch ist die Lösung der Frage weit einfacher. Gesetzt, Beethoven schriebe „heute" wie Hindemith, nun – schlecht wäre er wie dieser. [1])

Ich verzichte auf einen Kommentar zu diesem Schenkerschen Satz. Er sollte nur zeigen, mit welchen Mitteln auch von Menschen gearbeitet wird, deren geistiges Arbeitsfeld eine relative Höhe verbürgen sollte. Aber vielleicht bieten diese Erkenntnisse, trotzdem sie weiter ab zu liegen scheinen, doch irgendwie auch einen Maßstab für die rein sachliche Arbeit Schenkers, erklären die Starrheit und Unproduktivität seines analytischen Denkens. Denn: „so wenig der Lebende den Tod begreift, so wenig kann ein geistig Toter das geistige Leben eines Genies verstehen" (Heinrich Schenker: „Das Meisterwerk in der Musik", Band I, S. 12).

3.

Unter den Gesichtspunkt des Obertitels fällt ein eben erschienenes kleines Buch „Theorie der Tonart" von Gustav Güldenstein (Verlag Ernst Klett, Stuttgart). Dieses Buch gehört zu den ersten ganz produktiven Versuchen, Gesichtspunkte und Arbeitsmethoden einer exakten Phänomenologie auf die Musik anzuwenden. Über das Prinzip soll in diesem Zusammenhang nur weniges gesagt werden. Wenn es einmal gelungen ist, von dem Standpunkt einer neuen Erkenntnis aus die Grenzen abzuschreiten, so liegt der Weg eines systematischen Aufbaus ganz in diseer Richtung. Hier bildet sich eine neue Methode des Denkens, welche sich in ihrer disziplinierten Klarheit wesentlich und produktiv von den Begründungen unterscheidet, welche Paul Bekker für die Urtatsachen einer musikalischen Phänomenologie gegeben hat. Güldensteins Theorie der Tonart ist in sicherer Abgrenzung und selbständiger Begründung gegen die Akustik durchgebaut. Schon auf den ersten Seiten begegnet die Feststellung: „Die Akustik kann für die Musik nichts beweisen und nichts widerlegen". Die Anwendung des Gravitionsprinzips auf die Endlichkeit des Tonmaterials führt zur Statuierung der Tonart. Von hier aus wird exakte Einzelarbeit geleistet, welche nacheinander zu den Problemen des Funktionsbegriffs, der Dimension, der Molltonart und der Chromatik Stellung nimmt. Ein zweiter kritischer Teil des Buches stellt sich zur einschlägigen Literatur, besonders zu Riemann und Kurth. In einer Zusammenfassung gibt der Verfasser in einigen Kernsätzen die Ergebnisse seiner Betrachtungsweise, aus denen die folgenden Sätze angeführt sein sollen:

Ich leite die Tonart ab aus dem Willen des Tones, Dominante zu sein. Dadurch steht die Tonart nicht vor uns da, sondern sie wird vor uns. Die Tonika als Ruhepunkt ist zunächst nicht bewirkende Ursache, sondern Resultat. Diese Ableitung macht zugleich die eigenartige Bedeutung gewisser Töne verständlich.

[1]) von mir gesperrt

Znm ersten Mal ist hier dargestellt, daß der Versuch „Unendliches im Endlichen zu gestalten, ebenso wie die Tonart auch das temperierte System schafft und daß dieses eine vollkommene Analogiebildung zur Tonart ist.

Mir scheint, daß hier zum ersten Male die beiden in der Molltonart wirkenden Kräfte Symmetrie und Analogie deutlich gesehen sind . . .

Der Begriff der „Funktion im Akkord" ist gleichfalls hier neu aufgestellt. Dieser Begriff gibt Einblick in das Wesen des „Akkordes als Organismus". Er gab ferner die Möglichkeit einer klaren Auseinandersetzung mit der „dualen Theorie".

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der vier Unterzeichneten.

## STRAWINSKY: „OEDIPUS REX"

Zur Frage der Antikenoper.

1.

Die Händelrenaissance stellte zum ersten Male wieder antike Stoffe auf unsere Opernbühne. Sie konnte zu so großer Bedeutung gelangen, weil sie uns den Sinn für das reine Opernspiel in einem Augenblick zurückgab, in dem das romantische Musikdrama sich tot gelaufen hatte. Sie stellt dem brünstigen Subjektivismus, den aufgepeitschten dramatischen Spannungen des nachwagnerschen Musikdramas ein objektiviertes, von aller stofflichen Realistik gereinigtes Spiel gegenüber. Es konzentriert das Drama auf harmonisch genial charakterisierende Rezitative und gibt den Arien die Möglichkeit zur Entfaltung absoluter musikalischer Kräfte.

Die in barockem Gewande erscheinende Antike Händels löst den Menschen aus aller psychologischen Differenzierung und erreicht dadurch eine Entpersönlichung, eine Typisierung, die wir gegenüber dem romantischen Musikdrama als Läuterung empfinden.

Die antike Stoffwelt vermittelt uns einen Typus des epischen Dramas, den die Entwicklung unserer zeitgenössischen Oper eben jetzt zum ersten Male mit einiger Deutlichkeit formuliert (Strawinsky, Hindemith, Weill). Im Gegensatz zu der dynamischen Bewegtheit des Musikdramas herscht hier ein statisches Prinzip, das die Handlung in geschlossene Formklomplexe von monumentaler Starrheit zerschneidet. Die innere Lage des antiken Dramas: schon das allgemeine Wissen um seine Handlung, die Aufteilung des Geschehens an Chor und Sprecher, schaltet beim Spieler die Individualität, beim Hörer das stoffgebundene, am Fortschritt der Handlung haftende Interesse aus. Es entsteht eine unpersönliche Gestaltungsform, welche Geste und Pathos bändigt, allen Subjektivismus der Darstellung beschneidet und dadurch zum Ausdruck eines Gesamtwillens,

eines Kollektivismus wird, wie er die materielle und geistige Arbeit unserer Zeit auf Schritt und Tritt bestimmt.

Dem gegenüber steht freilich die Tatsache, daß die antike Welt uns im Grunde sehr fern liegt. Unser Verhältnis zu ihr beruht auf einem Bildungserlebnis. Ihre Auswirkung bleibt notwendigerweise an einen kleinen Menschenkreis gebunden. Diesen, wie es die Antikenoper versucht, zu vergrößern, ist nicht ohne Gefahr und kann leicht zu einer Angelegenheit des Ästhetizismus werden.

Allerdings bietet die Antike gerade unserer Oper in ihrer vorher gekennzeichneten Entwicklungslage unmittelbarste Ausdrucksmöglichkeiten: Befreiung des musikalischen Ausdrucks von subjektivem Phatos, eine in sich ruhende absolute Formgebung, Vereinfachung und Versachlichung des Kolorits. Das sind nicht nur Tendenzen der Oper sondern des gegenwärtigen Schaffens überhaupt. Damit gleichzeitig stehen wir bereits vor den Kernfragen der Oedipusoper Strawinskys.

Die Werke, mit denen Strawinsky in den Jahren vor dem Kriege an die Öffentlichkeit trat, gehören dem Bereich der Ballettmusik an. Aber während solche Musik etwa in der Josefslegende von Richard Strauß rein illustrierenden, pantomimischen Charakter hat, setzt der russische Komponist unmittelbar in der tänzerischen Bewegung an. Es geht ihm nicht um die Ausmalung szenischer Vorgänge. Die motivischen Kräfte, die seine Musik von Anfang an durchdringen, Ausdruck seines Volkstums, geben seinen Balletten ein völlig neues Gesicht.

In dieser Frühzeit ist Strawinskys Musik von elementaren Kräften erfüllt, welche die melodische Logik, die Ordnung der Klangfolgen und des Formprinzips in Frage stellt und ihr den Anschein einer Primitivität gibt. Diese Vitalität wird durch wachsenden Formwillen gebändigt, der beinahe in jedem Werk einen neuen Typus schafft. Das führt ihn zu einer Auseinandersetzung mit älterer Musik. Er gelangt über Pergolesi (Pulcinella) zu der klassizistischen Strenge des Klavierkonzertes und der Sonate.
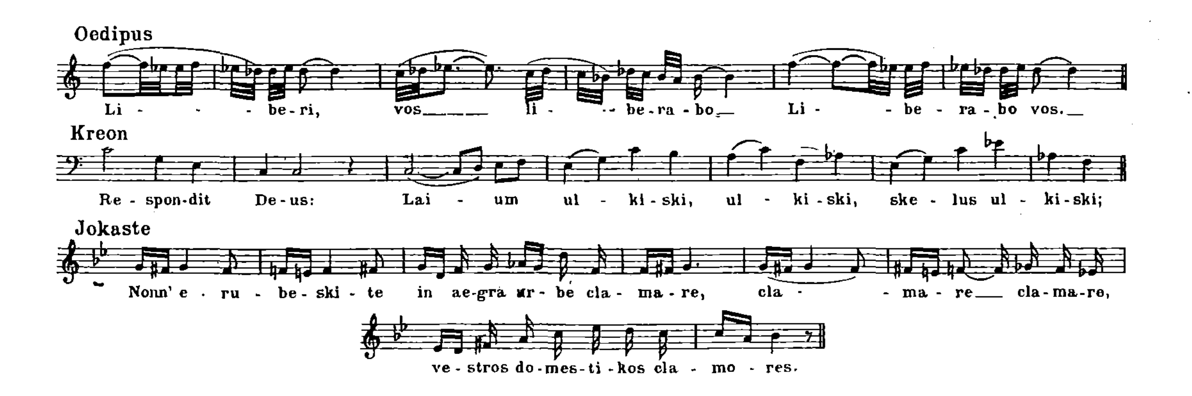
Von dieser Basis aus wendet sich Strawinsky erneut dem Theater zu, für das er in seiner „Geschichte vom Soldaten“ eine über das Ballet hinausstoßende, völlig eigenartige und untraditionelle Form geschaffen hatte. Der in der Instrumentalmusik deutlich gewordene Wille zur Objektivierung führt ihn in die Nähe der Antike. Die oratorische Oper „Oedipus Rex“ bezeichnet das vorläufige Ende dieses Entwicklungsweges.

2.

Es ist für den hier erreichten Grad von Objektivierung bezeichnend, daß Strawinsky einen lateinischen Text komponiert. Das Interesse am dramatischen Vorgang wird dadurch künstlich erstickt, daß in Anlehnung an die Idee des Oratoriums ein Sprecher die Handlung erzählt. Die Art, in der hier die Distanz zum Stoff vergrößert wird, ist nicht frei von artistischer Überheblichkeit. Die Gestalten sind Figuren (nach Strawinskys Vorschrift: „statues vivantes“). Aus ihren wechselnden Gruppierungen entsteht die Architektonik des Dramas.

Der auf absolute musikalische Form gerichtete Wille Strawinskys fand in dieser Gliederung der Szene die notwendigen Voraussetzungen. Männerchöre und Arien sind auf das feinste gegeneinander ausgewogen. Die die einzelnen Szenen wie Pfeiler umschließenden Chorsätze sind homophon und lapidar-skandierend. Sie verzichten auf die sichtbaren Wirkungen einer architektonischen Polyphonie. Die Sätze für Einzelstimmen
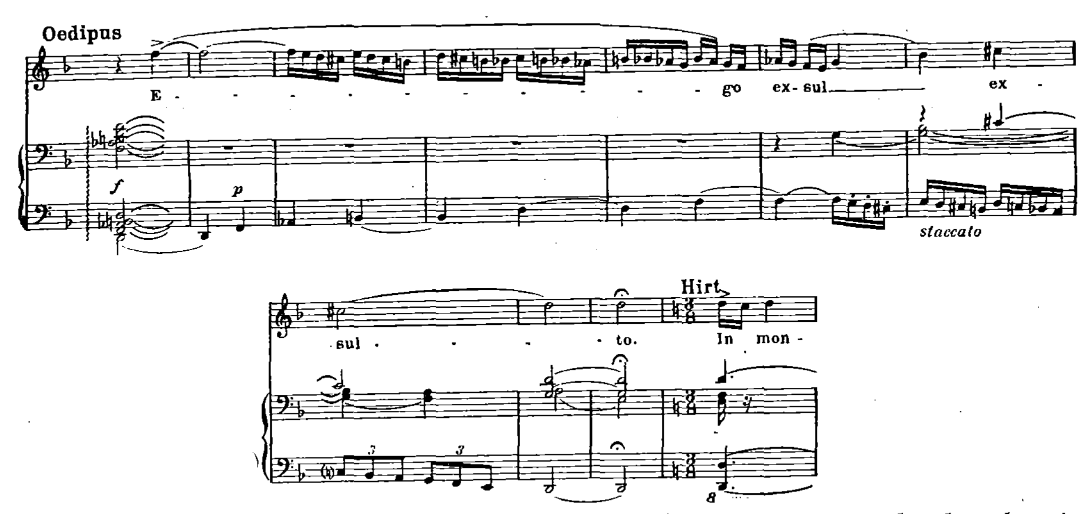
haben ein geschlossenes, teilweise dreiteiliges (Kreon, Jokaste) Formbild. Im zweiten Teil der Oper werden die Formen gespannter und komplizierter; Einzelstimmen und Chor wachsen zu einer Gesamtform zusammen, die in dem Schlußmonolog gipfelt. Nachdem die Entwicklungsimpulse Strawinskys bisher wesentlich vom Instrumentalen hergekommen waren, liegt im Oedipus ein Werk vor, das primär vokal bedingt ist. Strawinsky löst seine Singstimmen aus allem deklamatorischen Zwang; er führt sie aber auch nicht instrumental, sondern gelangt zu einer in großen Bögen schwingenden, rein vokalen Linie. Sie dominiert in den Arien so sehr, daß das Orchester zu reiner Begleitung wird. Aus dieser absoluten vokalen Melodik wächst bereits eine erschöpfende Charakteristik der Figuren, die mit einer ähnlich stilisierenden Orchestersprache verschmilzt. So stehen die hellen, gelassen fließenden Figurationen des Oedipus gegen die harte C-dur-Akkordik Kreons und gegen die dunkele, feierliche Melodik Jokastes.
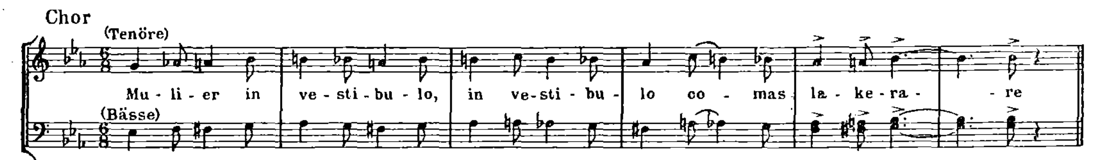



Im Gegensatz zu der kantabilen Sprache der Singstimmen ist der Chorsatz überwiegend von psalmodierender Monotonie. Er ist der Träger der rhythmischen Kräfte. Die Beschränkung auf die Männerstimmen gibt ihm einen stumpfen, unsinnlichen Klang. Kurze rhythmische Zwischenrufe stellen sich gegen die Einzelgesänge und begrenzen die Formklomplexe.

Der Orchesterklang gehört zu den überraschendsten Zügen des Werkes. Das Partiturbild ist klar und durchsichtig, fast nüchtern. Wie das Orchester auf jede klangmalerische Wirkung verzichtet, so hält es sich in der Melodik frei von aller thematischen Entwicklung. Die Motive tragen in stilisierter Unbeweglichkeit die einzelnen Teile des Formablaufs. Zu den Merkmalen des Orchesterstils gehört vor allem das Übergewicht sämtlicher Blasinstrumente über die Streicher.

Trotz der absoluten Geschlossenheit des ganzen Werkes kann man nicht von einer stilistischen Einheit reden. Der schöpferische Wille Strawinskys bindet Stilwerte aus den entgegengesetztesten Zonen (Gregorianik, russische Volksmusik, auch italienische Oper). Klassizistische Einfachheit bewirkt das Vorherrschen einer neuen, gereinigten Tonalität. Sie überwinden die Spannung der harmonischen Funktionen und gelangt zu absoluten Kondenzierungen:




Chromatik wird als Spannung ausgeschaltet und tritt nur ornamental oder als reine bewegende Kraft in Erscheinung:




Das Zusammenwirken der hier gekennzeichneten stilistischen Merkmale ergibt ein Kunstwerk, das über alles Experiment hinaus von der Antike aus zu der denkbar gegenwärtigsten Lösung des Opernproblems gelangt und Endgültigkeit in sich trägt.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel und Lothar Windsperger

Siegfried Wohlfarth (Frankfurt a. M.)

## ZUR MELOSKRITIK [1]

Sehr geehrte Herren!

Die Besprechung von Kreneks Oper „Jonny spielt auf“ im Januarheft Ihrer Zeitschrift veranlaßt mich zu diesem Brief. Er ist lediglich als Anregung gedacht für Aufsätze von berufener Seite, die sich mit den hier zur Sprache gebrachten Problemen auseinandersetzen und mit deren Veröffentlichung Sie sich zweifellos ein Verdienst erwerben würden.

Hat der Kritiker ein Kunstwerk bzw. das, was auf diese Bezeichnung Anspruch erhebt, nur an sich nach seinem Wert oder Unwert zu beurteilen oder ist es nicht viel-

[1]) Wir veröffentlichen diese Zuschrift aus dem Kreise unserer Leser, ohne uns mit ihr in allen Punkten zu identifizieren, um das Problem der Kollektivkritik von allen Seiten zur Diskussion zu stellen.

Die Schriftleitung.

mehr seine Pflicht, in seinem Urteil auch die Wirkung auf das Publikum (für das jedes Werk letzten Endes doch geschaffen ist) insofern zu berücksichtigen, als er den wahren Ursachen dieser Wirkung nachspürt, ferner, und dies ist das wesentlichste, das Werk aus der Zeit seiner Entstehung und aus den Bedingungen seines Werdens heraus zu begreifen? Heinrich Strobel hat diese Frage im Januarheft dahin beantwortet, daß der Kritiker „in lebendiger Fühlung mit den schöpferischen Ereignissen der Zeit zu bleiben und von ihnen die Maßstäbe der Beurteilung abzuleiten" hat, was ihn leider nicht hinderte, als Mitglied der Kommission für den erwähnten Urteilsspruch verantwortlich zu zeichnen.

Es ergeben sich also drei Forderungen, die jeder Kritiker bei seiner Kritik berücksichtigen sollte (über eine vierte Forderung wird später zu sprechen sein):

1) Das Werk an sich nach seinem Wert oder Unwert zu beurteilen,
2) Den Ursachen der (positiven oder negativen) Wirkung auf das Publikum nachzuspüren,
3) Das Werk aus der Zeit seiner Entstehung und aus den Bedingungen seines Werdens heraus zu betrachten.

Bezüglich der hier zur Diskussion gestellten Jonny-Kritik ist nur Punkt 1 berücksichtigt worden.

Die Erörterung des zweiten Punktes, die vielleicht nicht immer notwendig erscheint, ist in diesem Falle schon deshalb unumgänglich, weil weder die (im Grunde langweilige) Handlung noch die Musik dazu angetan sind, einen so außerordentlichen Publikumserfolg zu erklären. Im Gegenteil; die Musik als solche – unabhängig von der Szene gebracht – würde allgemein auf Widerspruch stoßen, aber nicht wegen ihrer Schwächen sondern aus demselben Grunde wie so oft auch gute moderne Musik. Daß dieser Widerspruch nicht zutage tritt, liegt nur daran, daß die Musik in dieser Oper eigentlich eine recht unbedeutende Rolle spielt, um ein bedeutendes hinter die Szene zurücktritt, oft nicht mehr ist als Untermalung des Bühnengeschehens. (Ein Vergleich mit der Filmmusik liegt nahe, erscheint mir aber doch etwas zu krass). Da weder die Handlung (Fabel) noch die Musik den Erfolg erklären können, bleibt hierzu nur das Milieu übrig. Nicht aber allein, weil dieses Milieu das unserer heutigen Zeit ist, sondern auch, weil es in der Form eines beliebten Ausdrucksmittels unserer Zeit, der Revue, gezeigt wird, ist der Erfolg ein so großer. Dies allein ist schon Grund genug für die Ewig-Gestrigen, die Oper abzulehnen, von dem „kunst- und kulturschänderischen Wesen, das Jonny treibt", zu sprechen. Dies allein aber ist auch Grund genug für die mit der heutigen Zeit Verbundenen, für die ihre Notwendigkeit Bejahenden, nicht sich mit „Jonny" abzufinden, aber den positiven Wert dieser Oper für die Entwicklung dieses Kunstgenres zu beleuchten und durch seine Diskussion fruchtbar zu machen.

Ich bin hiermit bereits bei Punkt 3 angelangt. Unsere Zeit ist eine Zeit der Krise auf allen Gebieten. Unter Krise versteht der allgemeine Sprachgebrauch meist nur Zerfall oder drohenden Zerfall. Die eigentliche Bedeutung des Wortes aber ist „Wende". Zu einem Wendepunkt gelangt man immer dann, wenn es auf dem alten Wege nicht mehr weitergeht, wenn das Weiterschreiten Zerfall bedeutet. Wie auf vielen anderen Gebieten (nicht nur der Kunst) geht es auch in der Musik auf dem alten Wege nicht mehr weiter. Es ist hier nicht der Platz, das Warum zu erörtern. Wir

erkennen die Tatsache des Zerfalls, des Untergehens einer einmal groß gewesenen Kultur und wir spüren, daß etwas Neues im Entstehen begriffen ist, von dem wir nicht wissen, wie es in seiner endgültigen Gestalt aussehen wird, und das nur im Widerstreit mit dem Alten wachsen kann. (Es ist dies nichts anderes als der Kampf der Generationen im täglichen Leben). Der Schauplatz eines solchen Kampfes ist Kreneks Oper „Jonny spielt auf". Es hat wohl noch niemand behauptet, daß ein Kampfplatz (um das Wort Schlachtfeld zu vermeiden) einen erfreulichen Anblick bietet. Es wird aber jeder einsehen, daß die Kämpfe, und damit das Sichtbarwerden von Kampfplätzen, notwendig sind.

Es kann nun nicht behauptet werden, daß Krenek sehr gründlich gekämpft hat. Rein musikalisch ist „Jonny" der Kampfplatz einer unentschiedenen Schlacht. Die „beiden Sphären" stehen nebeneinander, die eine vielleicht stärker als die andere, aber sie stehen nebeneinander. Daher das Kompromiss zwischen romantisierender Oper und Jazz. – Die formale Anlage ist oft ebenso flüchtig wie der Musik vielfach die Tiefe mangelt. Dies ist eine für Kreneks Oper als Kunstwerk vernichtende, aber wahre Tatsache, die nicht entschuldigt aber erklärt werden kann mit dem Tempo unserer hastenden Zeit, in der die meisten ihre Pläne nicht reifen lassen, sondern sie so schnell als möglich in die Tat umsetzen wollen. Insofern ist „Jonny" ein echtes Dokument unserer Zeit, eine echte Gegenwartsoper. Denn ihr Negativ spiegelt das Negativ unserer Zeit. Da dieses Negativ unserer Zeit, eine Zeit des Verfalls einer Kultur, notwendig in der Entwicklungsgeschichte der Kulturen der Menschheit begründet ist, ist auch die Oper Kreneks in der Entwicklungsgeschichte der Musik (bezw. enger gefaßt: der Oper). begründet. Und wie allenthalben das Werden einer neuen Kultur in unserer Zeit erkennbar wird (ohne daß wir ihre Gestalt bereits zu erkennen vermögen), so wird auch in Kreneks Oper das Werden einer neuen Opernform erkennbar, deren endgültige Gestalt wir uns noch nicht vorzustellen vermögen, die aber zweifellos von der Revue befruchtet sein wird. (Diejenigen, die hierüber die Nase rümpfen, seien daran erinnert, daß der einstmals so verpönte Walzer Eingang in heute allseitig anerkannte Kunstwerke gefunden hat. Nicht nur die Form, auch ihr Inhalt gibt den Ausschlag für den wahren Wert eines Kunstwerkes). Kreneks Oper weist auf eine neue Form. Doch weder sie noch ihre Inhalte vermochte er zu gestalten. Aber daß die Bedeutung von „Jonny" als Anregung für das Opernschaffen unserer Zeit (das immer noch ein Tasten und Suchen ist) ein bedeutendes Positivum bedeutet, selbst wenn man zu einer Ablehnung des Werkes an sich kommt, müßte in jeder Kritik betont werden.

Das Problem „Jonny" ist hiermit erschöpfend behandelt, nicht aber das Problem „Kritik". Ich frage: Ist der Kritiker ein Richter, der ein Werturteil zu fällen hat (das dann unantastbar sein müßte) oder ist er nicht in gewissem Sinne Künstler, indem er gemäß seinem inneren Fühlen, gemäß dem Eindruck, den das Werk auf ihn gemacht hat, die Wirkung des Werkes auf ihn wiedergibt, das Werk also nach der Seite seiner Wirkung hin ergänzt? Denn dieser Ergänzung, ob sie nun niedergeschrieben wird oder nicht, bedarf jedes Kunstwerk, um ein solches zu sein, weil nicht durch sich selbst sondern durch seine Wahrnehmung durch den Menschen jedes Werk, überhaupt jedes Ding erst Daseinsbestätigung erhält. Hieraus ergibt sich als vierte Forderung an den Kritiker: Jede Kritik muß subjektiv sein! Wilhelm v. Scholz schreibt in seinem Apho-

rismenbuch „Lebensdeutung“ sehr richtig, daß der schwerste Vorwurf, den man gegen einen Kritiker erheben könne, Objektivität sei. Denn Objektivität verlangt Beurteilung nach feststehenden Normen, müßte also, logisch bis ins Extrem befolgt, zur Ablehnung eines jeden Fortschritts führen.

Die hier dargelegten Ansichten werden heute noch vielfach starkem Widerstand begegnen, weil der Bildungshochmut nicht nur in der Kritik, sondern in der gesamten Wissenschaft noch zu groß ist, weil jeder auf seine Fachwissenschaft pocht und schwört, sich meist um nichts anderes kümmert, vor lauter Wissen und Bildung den Menschen vergißt. Es wäre hierüber viel zu sagen, schlagende Beispiele, wie sehr unsere Zeit darunter leidet, ließen sich in Massen aufführen, würde aber hier zu weit führen. Ich begnüge mich mit dem Hinweis darauf. Daß aber auch hier ein Wandel sich durchzusetzen beginnt, beweisen u. a. die von dem Rektor der Frankfurter Universität, Prof. Drevermann vertretenen Ansichten.

Mit diesen Ausführungen ist nichts gegen die Einrichtung einer Kommission für Werkbesprechung gesagt. Im Gegenteil – ich halte diese Einrichtung für überaus glücklich, wenn die Kommission alle 4 Punkte berücksichtigt. Denn die häufigste Fehlerquelle der Kritik eines einzelnen hat darin ihren Ursprung, daß dieser einzelne – je nach Veranlagung, manchmal auch augenblicklicher Stimmung – mehr Auge und Ohr für das positiv zu wertende oder mehr Auge und Ohr für das negativ zu wertende hat. Um bei dem Beispiel „Jonny“ zu bleiben: über die – für viele freudige – Erkenntnis, daß Krenek den Weg zu einer neuen Opernform angedeutet hat, haben diese alles andere kaum beachtet. Erst der Hinweis derjenigen, die sich nicht von der Freude über das wirkliche Positivum der Oper (die doch berechtigt ist) haben berauschen lassen, zwang auch die anfangs bedingungslos Zustimmenden zu einer Rektifizierung ihres Urteils, indem sie den Wert der Oper einschränkten (nicht verneinten). Diese Fehlerquelle wird durch die Kommissionsbesprechung wohl weitgehendst ausgeschaltet werden.

Natürlich bedeutet das hier Gesagte keinen Einwand gegen die Kritik eines Einzelnen. Diese ist immer – wie sie auch aussehen mag – von Wert, wenn man den Kritiker in der oben dargelegten Begrenzung als Künstler ansieht und seine Kritik nicht als ein Werturteil auffaßt, auch wenn ein solches der Form nach ausgesprochen erscheint.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Siegfried Wohlfarth

# AUSLAND

Igor Gljeboff (Leningrad)

## DIE JUNGE KOMPONISTENGENERATION IN LENINGRAD*)

Eine interessante und ernste Erscheinung unter den Leningrader Musikern der neuen Formation ist Christophorus Kuschnareff (geb. 1890, armenischer Ab-

*) Schluß; erster Teil erschien im Märzheft.

stammung, studierte in Tiflis und auf dem Konservatorium in Leningrad). Kuschnareff geht einen eigenen Weg. Indem er sich in seinen theoretischen Anschauungen an Tanejeff anschloß, schuf er seinen neopolyphonen Stil, der die Dynamik der Bachschen Polyphonie mit der Dynamik der Beethovenschen Harmonie zu vereinigen bestrebt ist. Die besten und interessantesten Werke sind eine „Passacaglia mit Fuge" und eine „Sonate" für Orgel. Der Sinn für die formulierende Bedeutung der Melodie und besonders der Dynamik der Volksliedweise zieht Kuschnareff in das Gebiet der Erforschung und Ausnutzung des orientalischen Folklorismus.

Im Sinne eines ebenso feinsinnigen Verständnisses und Hingezogenwerdens zur Kultur des Volksliedes — des großrussischen wie des ukrainischen — muß hier Peter Rjassanoff (ein Schüler Schtscherbatscheffs) genannt werden. Sein Schaffen bewegt sich nicht auf der engen, formell-ästhetischen Linie der „Bearbeitung" von Volksliedern, sondern in der Richtung der Aufdeckung der Prinzipien der melodischen Komposition, ihrer Dynamik und Kinetik, mit dem Ziel, sie bei ganz verschiedenen Arbeiten zu benutzen. Die Werke Rjasanoffs tragen den Stempel eines anziehenden Intellektualismus (Ein Zyklus Romanzen auf Texte von Block und eine Suite für Klavier). Durch seine interessanten Experimente über Melodie-Komposition auf der Grundlage des alten russischen Kirchen- und Volksmelos zeichnet sich Michael Judin aus. Die lyrisch-besinnliche Richtung lebt in dem sympathischen Schaffen eines Karnowitsch und Tjulin ruhig weiter fort, der unmittelbar temperamentvolle Emotionalismus in den Sonaten und Romanzen von Schaporin. Er hat eine ganze Reihe neuer und witziger Einfälle auf dem Gebiet der konstruktiven Illustrationsmusik zu verschiedenen Theaterstücken aufzuweisen. Dieses Schaffensgebiet Schaporins enthält viele in bezug auf Klangwirkung und Form interessante Versuche. Parallel mit ihm arbeitet auf demselben Gebiet Wladimir Deschewoff (1889 in Petersburg geboren). Bei seiner eigentümlichen, individuell stark geprägten, wenn auch nicht weitumfassenden Begabung müssen wir etwas länger verweilen.

Das Talent Deschewoffs wirkt durch seine Selbständigkeit und Frische so anziehend. Leider haben ungünstige Lebensbedingungen seine Entwicklung stark behindert. Deschewoff ist der feinsinnige Komponist der russischen Gegenwart. Wie kein anderer versteht er Melodie und Rhythmus des heutigen Lebenskampfes und wandelt sie impressionistisch in wahrhaftige Musik von heute um. Das revolutionäre Straßenmelos fand in seiner Musik seine helle und feine Brechung, die Rhythmen der Maschinen haben bei ihm einen lebendigen Widerhall gefunden. Mit seiner Fähigkeit, Bewegungen unmittelbar in Musik umzusetzen, hat es Deschewoff fertig gebracht, die Kinetik des heutigen Lebens eindrucksvoll abzubilden. Die Musik Deschewoffs ist in ihrem Stil ganz auf lebendigen Eindrücken aufgebaut und kennt keine Kabinett-Abstraktionen; sie führt vom Leben zum Leben und dringt — wenn man sich so ausdrücken darf — in die Stadtluft ein; denn diese Musik ist ausgesprochen städtisch. Einen großen symphonischen Schwung kennt Deschewoff nicht; seine Formen sind flach, launenhaft und impressionistisch, aber ein eiserner Rhythmus schweißt sie zusammen. Seine Musik verhält sich zu den akademischen Symphonien wie gemütliche Malerei zur klassischen Leinwand und ihrer Größe. (Ich meine das Verhältnis, nicht die Ähnlichkeit). Als Theaterkomponist

zeichnet sich Deschewoff durch Erfindungsgabe, Reichtum der Einfälle und eine andere wertvolle Eigenschaft aus: er versteht lakonisch zu sein.

Nicht wegen der Gemeinsamkeit der Musik selbst, aber wegen der Gemeinsamkeit der Tendenzen und Prinzipien der musikalischen Formulierung (des kinetischen Impressionismus) und auch wegen der Verbundenheit mit dem Revolutionsleben kann man neben Deschewoff das Schaffen Schillingers stellen; umsomehr als beiden Komponisten die Neigung zur scharfen und launenhaften Groteske eigen ist, die nach Sergei Prokofjeff überhaupt zur Petersburger künstlerischen Kultur gehört (Gogol, Dostojewski, Dargomischski, Tschaikowski).

Die Musik Josef Schillingers (geb. 1895 in Charkow) zeichnet sich durch eine interessante harmonische Sprache aus, die mit Dynamik gesättigt ist. In ihr vereinigen sich grelle Impressionismen, schöne Rhythmen und eine Formulierungsmanier von konstruktivem Charakter. Als anregendes Moment für die Formulierung dient dem Komponisten nach seinen eigenen Angaben die Technik des Kino. Ich könnte in Kürze meine Meinung über Schillinger etwa folgendermaßen ausdrücken: der Impressionismus hat sein Gefühl für die Wirklichkeit und das Lebenswichtige geschärft, das Revolutionsmelos gab seiner Musik den Atem und der Konstruktivismus des Kinos gibt ihr den geschäftigen Drang und den bunten Schwarm der Eindrücke. Die besten Werke Schillingers sind die, die mit dem Ausdruck des Revolutions-Pathos verbunden sind; so z. B. das Heldengedicht (aus den Stücken für Klavier op. 12), die Sonate-Rhapsodie (op. 17) und die symphonische Rhapsodie „Oktober" (op. 19). Der charakteristische Zug der Entwicklung von Schillingers Begabung ist das Streben aus der Sphäre der subjektiven Lyrik in das weite Gebiet des durch sein spannendes Tempo und seine Dynamik packenden sozialen Lebens zu gelangen.

Über das Schaffen von Paschtschenko, der etwas als Sonderling dasteht, handelte seiner Zeit ein Aufsatz in „MELOS". Er arbeitet unermüdlich weiter und ist gegenwärtig mit interessanten Opernplänen beschäftigt. Seine Chorwerke – eine selbständige, lebensvolle Musik – sind mit großem Schwung geschrieben. Seine Symphonien (zweite und dritte) leiden etwas unter stilistischer Ungleichmäßigkeit und emotionaler Grobheit, dafür sind sie aber dank ihrer „rohen" Unmittelbarkeit als „musikalische Dokumente" recht wertvoll. Denn sie sind ja ein Ausdruck des strengen und rücksichtslosen Lebenskampfes inmitten des elementaren Tobens primitiver Instinkte und heldenhaften intensiven Dranges zu einem neuen Leben. Die Dynamik der russischen Revolution klingt in den Vokal- und Instrumentalwerken von Paschtschenko deutlich wieder. Ein breiter Schwung ist seiner Musik eigen, die sehr dekorativ ist. Die ungenügende Klarheit in der Auswahl der Mittel, die Naivität des musikalischen Gedankens und das Auseinanderfließen der Formen stört jedoch stark den Eindruck.

Ich habe längst nicht alle Erscheinungen des augenblicklichen musikalischen Schaffens in Leningrad darstellen können. Nur in Kürze stellte ich die lebendigen Richtungen und die wichtigsten Komponistenindividualitäten dar. Trotz der Verschiedenheit der einzelnen Talente sind doch gewisse allgemeine Wesenszüge ihrem Streben überall eigen: ein scharfes Gefühl für die Wirklichkeit, das sich bei einigen mit einer Neigung zur Groteske verbindet; der kinetische Impressionismus (d. h. vom Impressionismus wird der ihn wertvoll machende Realismus des Eindrucks übernommen,

seine Passivität und Zustandsfreude jedoch abgelehnt); der Verzicht auf traditionelle formelle Schemen, die Tendenz zum Konstruktivismus, die neuzeitliche dynamische Empfänglichkeit für die Form und für die Formbildung und Stoffgestaltung (Empfänglichkeit des Gehörs, nicht der Augen!); die Neigung zum polyphonen Denken und das hartnäckige Hinstreben zu den Problemen des Melos und der melodischen Spannung. – Wenn es auch nicht bescheiden ist, pro domo sua zu sprechen, so kann ich doch nicht umhin, darauf stolz zu sein, daß die von mir vor Jahren geäußerten Anschauungen sich als lebendig wirksam erwiesen haben. Sie entsprechen vollständig der gegenwärtigen Entwicklung in der Musikkultur von Leningrad.

Roman Gruber (Leningrad)

## „BORIS GODUNOW“ IN DER AUTORFASSUNG

Unsere musik-theatralischen Annalen haben sich vor kurzem durch ein Ereignis außerordentlicher Wichtigkeit bereichert, welches bereits eine ganze Literatur um sich gezeitigt hat. – Am 16. Februar gelangte das bekannte Volksmusikdrama Moussorgskis „Boris Godunow“ zur Wiederaufführung auf der Bühne der Staatlichen akademischen Oper, und zwar in ursprünglichen Fassung. Dieses Werk, das vor etwa 60 Jahren geschaffen worden ist, wurde in den letzten Jahrzehnten mit Kürzungen und Änderungen aufgeführt, die von der redaktionellen Bearbeitung durch Rimski-Korssakow herrühren.

Der im Jahre 1870 vollendete „Boris Godunow“ stand seiner Epoche soweit voran, daß er von dem Repertoirerat der damaligen Kaiserlichen Oper als minderwertig (sic!) abgelehnt wurde und sich einer Reihe von Änderungen unterziehen mußte, die der Verfasser im Hinblick auf den herrschenden Geschmack und die Zensurforderungen vorgenommen hat, bevor er, erst 1874, zur Aufführung gelangte, um ziemlich bald aus dem Repertoire auszuscheiden. Nach Moussorgskis Tode hatte sein Freund Rimski-Korssakow, von dem aufrichtigen Wunsche geleitet, die Oper von dem vermeintlichen „technischen Analphabetentum“ zu befreien und ihr einen effektvolleren Charakter zu verleihen, eine Umarbeitung vorgenommen, die sich in der Hauptsache auf die Orchestrierung bezog (worin Rimski-Korssakow bekanntlich ein großer Meister war). Tatsächlich aber hatte er umfangreiche Änderungen auch in der Stimmführung, sowie in der Rhythmik und der Form überhaupt Raum gegeben. Dadurch hat die Oper zweifellos an äußerer Pracht gewonnen, zugleich aber vieles an Eigenart der musikalischen Schreibweise, an Fülle von sehr gewagten musikalischen Wendungen und an Nähe zum echten und unverblümten russischen Volksmelos eingebüßt. Aus dem düsteren völkischen dynamischen Musikdrama von rauh-asketischer Färbung, wo mächtige Chormassen und die durch dramatische Ausdruckskraft und Plastizität ganz außergewöhnliche „Sprachmelodie“ der Monologe und Dialoge als die hauptsächlichsten „Triebkräfte“ wirken, – entstand unter Rimski-Korssakows Händen ein pompöses, in statischem Plane gehaltenes grandioses Schauspiel (im buchstäblichen Sinne des Wortes), wo das Orchester mit seiner dekorativen Pracht als gleichberechtigte, prävalierende „Person“ in die Handlung einrückt.

Gerade in dieser Form, d. h. als Werk zweier Autoren – Moussorgski und Rimski-Korssakow, ist die Oper überall bekannt.

Seither hat es nicht einmal Versuche einer Wiederaufführung des „Boris“ in seiner ursprünglichen Fassung gegeben und zwar infolge einer festgefügten „Legende“ von der Undurchführbarkeit der Urfassung wegen ihres „orchestertechnischen Analphabetentums“. Erst in den allerletzten Jahren, nachdem das russische und westeuropäische Musikschaffen an einer Reihe von Beispielen die Richtigkeit des von Moussorgski genial angewiesenen Weges bestätigt hat, nachdem es sich im Lichte der musikalischen Gegenwart erwiesen hat, daß dasjenige, was als Analphabetentum galt, in den meisten Fällen auf Moussorgskis Unlust zurückging, ausgetretene Schemata des festgeronnenen musikalischen Kanons einzuhalten – ist eine Reihe russischer Musikforscher (in erster Linie P. A. Lamm aus Moskau, sowie auch Igor Gljebow) nach sorgfältigem Studium der ursprünglichen Fassung Moussorgskis in Klavier- und Orchesterpartitur zur Überzeugung gelangt, daß diese Fassung sowohl im Ganzen, wie auch in Einzelheiten absichtlich in einem ganz bestimmten Plane gehalten ist, eine Reihe wertvollster Einzelmomente und sogar eine ganze Szene (vor der Kirche Wassilij Blashenni) enthält, die auf die Bühne garnicht gebracht wurden (offenbar, teilweise aus zensurellen, teilweise aus redaktionellen Rücksichten), daß schließlich diese Fassung auf der Bühne zweifellos durchführbar ist. Noch mehr, trotz ihrer „asketischen“ Orchestrierung oder vielmehr dank ihr, entspricht diese Fassung den wahren Absichten Moussorgskis und seinem Ideal eines Volksmusikdramas zweifellos in höherem Maße als die späteren Fassungen.

Nach Überwindung mehrerer Schwierigkeiten, die mit der Aufführung und Umlernen der Partien zusammenhängen, fand am 16. Februar die erste Aufführung des „Boris“ in der Urfassung statt.*) (Dirigent W. A. Dranischnikow, Regie S. Radlow, Dekoration Dmitriew).

Diese Aufführung, welche die Aufmerksamkeit unserer gesamten musikalischen Öffentlichkeit auf sich gelenkt hat, hat offenbar dem Standpunkte derjenigen recht gegeben, die eine Aufführung der Urfassung befürworteten. (Unter ihnen ist in erster Linie Igor Gljebow zu nennen, der eine spezielle Artikelsammlung, als Verteidigungsschrift für den „echten“ Boris veröffentlichte). Zugleich aber konnte ein lebhafter Meinungsaustausch für und wider nicht ausbleiben, denn es gibt noch eine nicht geringe Anzahl solcher, die immer noch die dekorative Außenseite, sogar durch Preisgabe der Integrität der allgemeinen Konzeption erkaufen wollen. Die Frage ist hiermit schon auf prinzipiellen Boden gerückt: ist es zulässig aus Streben nach maximalem „Farbenreichtum“ dem Künstler ein ihm durchaus nicht eigenes Kolorit aufzudrängen (man denke etwa an eine „Verbesserung“ finsteren Kolorits bei Rembrandt durch Auftragen von Farben eines Delacroix usw.)?

Der gegenwärtige Standpunkt der „organischen Kritik“ wird sich, wie wir meinen, dagegen wehren. Wie das Leben selbst die Frage lösen wird, wird nur die Zukunft zeigen. Einstweilen müssen wir aber sowohl das bezeichnende Datum der Wiederaufführung eines der Meisterwerke des russischen musik-theatralischen Schaffens, als auch das Verdienst der Staatlichen Leningrader Oper konstatieren.

*) Es ist zu bemerken, daß, obwohl bei dieser Aufführung eben die erste Fassung Moussorgskis als Grundkonzeption angenommen wurde, sie noch durch einige von Moussorgski selbst bei der Umarbeitung neugeschriebene Szenen ergänzt ist; daß also, streng genommen, es sich hier um eine „synthetische“ Zusammenfassung des von Moussorgski Geschaffenen handelt.

# RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

## RUNDFUNK UND NEUE MUSIK

1.

Als im vergangenen Herbst die Wiener Musikzeitschrift „Pult und Taktstock" ein Rundfunkheft herausgab, habe ich in einem Artikel „Rundfunk-Probleme" auch dieses Thema gestreift. Schon damals wurde darauf hingewiesen, daß der Rundfunk ein Propagandamittel wirksamster Art für die neue Musik sein könnte, weil hier auf selten glückliche Weise materielle und ideelle Widerstände aus dem Weg geschafft werden können. Hier fällt nicht nur das finanzielle Risiko weg, weil die Sendegesellschaft sozusagen allabendlich ein ausverkauftes Haus hat, hier können durch Zuhilfenahme des erklärenden Wortes dem Verständnis entgegenstehende Schwierigkeiten ganz oder teilweise behoben werden. Eine verantwortungs- und zielbewußte Sendeleitung könnte also hier Aufklärungsarbeit im besten Sinn des Wortes leisten. Leider scheint dafür wenig Geneigtheit zu bestehen, denn eine im gleichen Heft gesellte Rundfrage: „Gibt es Stilgattungen, die sich für den Rundfunk schlecht eignen?" ergab von seiten einer Reihe von Sendegesellschaften Antworten, die mit geringfügigen Abweichungen immer darauf hinaus liefen, daß Neue Musik sich ihrer Polyphonie und ihres Reichtumes an Dissonanzen wegen für die Rundfunkübertragung nicht eigne.

Im Auffinden von Gründen, warum das Neue mit allen Mitteln unterdrückt werden müsse, war die Welt von jeher nicht verlegen.

Wie sieht es aber in Wirklichkeit mit diesen angeblich aus der Übertragung sich ergebenden Schwierigkeiten oder Unmöglichkeiten aus? Richtig, das heißt technisch genau wiedergegeben und unter günstigen akustischen Verhältnissen aufgenommen und gesendet, klingt mit Ausnahme der durch die Obertöne bedingten Färbung jede Musik in der Übertragung ebenso wie bei der Aufnahme, also genau so verständlich oder genau so unverständlich. Weder wird die Dissonanz dissonanter, noch wird die Polyphonie polyphoner. Verändert wird lediglich die Klangfarbe. Daher müßte beispielsweise viel eher der Einwand, daß impressionstische Musik, die ihre Wirkung zum größten Teil koloristischen Momenten verdankt, die im wesentlichen Klangfarbenmusik ist, durch die Übertragung ihren Hauptreiz verliert, gemacht werden. Aber gerade der Impressionismus wird durch das Interdikt der Sendegesellschaften nicht getroffen, denn seine Dissonanzen regen heute niemanden mehr auf und Polyphonie gehört nicht zu seinen eigentlichen Ausdrucksmitteln.

Und ebensowenig wie impressionistische Musik können im Rundfunk jene letzten Ausläufer der Romantik klingen, die von einer Überhitzung der Harmonik, dem Reichtum an Füllstimmen und Ornamenten, dem Raffinement der Instrumentation das Heil erwarten. Hier hat der Kompositionsstil auch zu einem neuen Stil der Wiedergabe geführt, einem Stil, dem es weniger auf Technik als auf Ausdruck und Wirkung ankam. Bezeichnenderweise spricht der Hauptvertreter dieser Richtung, Richard Strauß, von einem „al fresco"-Stil und stellt ihn dem durch „absolute Klarheit" und durch „Aus-

führbarkeit jeder Figur durch jedes Instrument" charakterisierten „klassischen" Stil gegenüber. (Berlioz: Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauß). Dieses „al fresco", das im Orchester darauf hinaus läuft, daß bei den chorisch besetzten Streichern jeder einzelne schwierige Stellen sich auf seine Art erleichtert, wodurch – für Werke dieses Stils – tatsächlich ein effektvollerer Gesamteindruck entsteht, als wenn die Stelle leichter geschrieben und von allen korrekt gespielt worden wäre, wirkt sich im Rundfunk katastrophal aus. Kein noch so großer Ausdruck, kein noch so schmißiger Elan kann bei der Rundfunkübertragung über die akustische Unklarheit hinweghelfen, die durch technische Mängel entsteht. Werke dieses Stils werden deshalb hier immer verzerrt wirken und wenn sie trotzdem verhältnismäßig oft gespielt werden, so beweist das nur, daß akustische Rücksichten bei der Programmbildung weniger den Ausschlag geben als konservative Einstellung der Sendeleitungen und Rücksichtnahme auf die reaktionäre Majorität des Publikums.

Betrachten wir nun den Stil der heutigen Zeit, mag man ihn nun mit dem Schlagwort „Neue Sachlichkeit" oder mit dem sein Wesen weit treffender charakterisierenden Namen „Neuer Klassizismus" bezeichnen, auf seine Eignung für die Rundfunkübertragung hin. Zwei Momente kommen hier zu allererst in Betracht: Die erhöhte Bedeutung des formalen Elementes und die Objektivierung der Musik, ihre möglichst vollständige Emanzipierung von der Persönlichkeit. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß auch im Konzertsaal der musikalische Eindruck des Laien durch Eindrücke des Auges, Bewegungen und Gesichtsausdruck des Sängers, des Instrumentalisten, des Dirigenten, gefördert werden kann. Für das Hören nun, das wie das Rundfunkhören auf jede optische Unterstützung verzichten muß, bietet die Gesetzmäßigkeit, die in der Beobachtung der Form liegt, eine wesentliche Hilfe und besonders das ungeschulte und ungebildete Laienohr könnte, entsprechend vorbereitet, aus den im Formalen enthaltenen Erinnerungsmomenten die größten Vorteile ziehen.

Noch viel bedeutsamer müßte sich der zweite Faktor, die Objektivierung der Musik, im Rundfunk auswirken. Denn gerade die Trennung von der Persönlichkeit, die die Neue Musik ideell anstrebt, ist im Rundfunk materiell insofern erreicht, als die Persönlichkeit des Ausführenden vom Hörer örtlich getrennt ist und dieser dadurch tatsächlich die Musik bis zu einem gewissen Grade „entsubjektiviert", ohne jenes Fluidum, das räumliche Nähe, ohne jene Beeinflussung, die Gesichtsausdruck und Körperbewegung erzeugen, gesendet erhält. Also gerade, was die Neue Musik anstrebt, die Beseitigung aller Auswüchse „persönlicher Auffassung" (die durch das Gesehenwerden zweifellos quantitativ und qualitativ gesteigert werden), die Eindämmung des Ausdrucks auf ein natürliches Maß, wird durch die eigentümlichen Bedingungen des Rundfunkhörens bis zu einem hohen Grad erfüllt.

Des weiteren verzichtet die Neue Musik auf alle koloristischen und ornamentalen Wirkungen und wird dadurch erst recht zur Übertragung geeignet. Die Klangfarbe, das Resultat der Obertöne, wird wohl immer das Stiefkind des Rundfunks bleiben, der aus akustischen Gründen gerade auf möglichste Unterdrückung der Obertöne durch Dämpfung aller Art bedacht sein muß und dessen Leistungen desto klarer sind, je mehr es ihm gelingt, nur die wirklich erzeugten Töne zu senden. Aber eben diesen neutralen, geraden, wirklichen Klang strebt die Neue Musik an und es wird kaum

eine Stilgattung geben, deren Klang-„Bild“ durch die Rundfunkübertragung so wenig getrübt wird. In der gleichen Richtung wirkt der Verzicht auf das Ornament, die Abkehr von allen nur auf schwelgerische Wirkung berechneten Füllstimmen, die Rückkehr zu strenger, realer Stimmführung. Denn das durch diesen Stil bedingte Musizieren ist eben jenes, das auch der Rundfunk für seine besonderen Zwecke braucht, ein Musizieren, das die Freude an der Technik wiedergewonnen hat, das äußerste Präzision nach allen Richtungen als höchstes Ziel anzustreben hat, aus dem Ausdruck und Wirkung sich von selbst ergeben muß. Also gerade das Gegenteil von dem früher erwähnten „al fresco“.

Hand in Hand mit diesem Verzicht auf alle nur auf „Wohlklang“ berechneten Füllstimmen vollzieht dieser neue Stil in der Orchestermusik die Abkehr von dem Riesenapparat der „Sinfonischen Dichtungen“ und „Programmsinfonien“ und bevorzugt auch hier ein kammermusikalisches, auf intime, solistische Wirkungen gestütztes Musizieren. Jeder, der erfahren hat, wie schädlich sich im Rundfunk jedes klangliche Extrem, jeder Masseneffekt auswirkt, muß in dieser Einschränkung der orchestralen Mittel eine weitere Beziehung erblicken, die den neuen Stil für die Übertragung hervorragend geeignet macht.

Man sieht also, wie viele und wie dichte Fäden den Rundfunk mit der Neuen Musik verknüpfen. Ja, diese Beziehungen sind so enge, daß in dem gleichzeitigen Entstehen der „Neuen Sachlichkeit“, der Ausbreitung und Vervollkommnung des Rundfunks und schließlich auch in den immer intensiver auftretenden Mechanisierungsbestrebungen in der Musik keine zufällige Erscheinung, sondern eine Art Gesetzmäßigkeit erblickt werden muß.

Die sich aus all dem ergebenden Folgerungen sind nicht schwer zu ziehen. Dem Rundfunk erwächst die Pflicht, einer Musik, zu deren Wiedergabe er unbedingt geeignet, in mancher Beziehung sogar entschieden prädestiniert ist, seine Pflege angedeihen zu lassen und so zu ihrer Verbreitung beizutragen. Ohne Rücksicht auf Sympathien oder Antipathien der für die Programmbildung verantwortlichen Personen, ohne Rücksicht auf die vielleicht anfangs ablehnende Haltung eines Teiles des Publikums. Natürlich will diese Aufgabe mit Verstand gelöst sein und nichts wäre falscher als hier mit der Türe ins Haus zu fallen und den unvorbereiteten Hörer durch Werke, die er unmöglich verstehen kann, kopfscheu zu machen. Die Auswahl geeigneter Werke, ihre Zusammenstellung mit komplementären Werken anderer Stilperioden, der Blick für das richtige Maß des einem naiven Publikum mit Aussicht auf Erfolg zu Bietenden verlangen Sachkenntnis und Begeisterung. Jedes „zu viel“ und jedes „zu oft“ wäre natürlich ein ebenso schwerer Fehler wie ein „zu schwer“. Durch die Möglichkeit einführender Vorträge hat es der Rundfunk in der Hand, Entwicklungen deutlich zu machen, Zusammenhänge klarzulegen und so den Hörer vorzubereiten. Und wird diesem klargemacht, wie dichte Fäden sich von der Musik des 18. Jahrhunderts zu der heutigen spinnen, mit welchem Recht man darum von dieser als von einer Neuen Klassik sprich, daß unsere neu erwachte Liebe für jene alte Klassik aus den gleichen Quellen entspringt wie unsere Begeisterung für die „Neue Sachlichkeit“, aus der Erkenntnis, daß unsere Zeit eine von Überschwang und Sentimentalität ebenso wie von allem nur auf Wohlklang berechneten Ornament befreite Musik braucht, in der Form und Inhalt, Technik und

Ausdruck sich gegenseitig die Wagschale halten, warum deshalb die Romantik des 19. Jahrhunderts in unserer Wertung so lange zurückstehen muß, bis eine Renaissance wieder sie in den Vordergrund rückt, wenn dies alles dem Hörer klar gemacht wird, wenn er darauf hingewiesen wird, wie dieser musikgeschichtliche Prozeß nur im Zusammenhang der ganzen Kulturgeschichte, als Folgeerscheinung des gesamten historischen Entstehens und Vergehens zu begreifen ist, dann wird auch seine Einstellung der Neuen Musik gegenüber eine verständnisvollere werden, die weder an Polyphonie noch an ungewohnten Härten der Stimmführung Anstoß nehmen wird.

Wenn der Rundfunk sich seiner volkserzieherischen Aufgabe bewußt wäre, müßte er erkennen, daß diese von allen außermusikalischen Einflüßen befreite Musik, die in Inhalt und Form nur ihren eigenen Gesetzen, nicht denen der Literatur oder der bildenden Kunst, gehorcht, mithelfen könnte, das Volk zu einem naiven, gedankenunbeschwerten Musikhören zurückzuführen.

Der Rundfunk, der seine Sendung richtig erfaßt, kann sich nicht als Konkurrenz der Konzerte und Theater betrachten sondern als eine Ergänzung, der die Pflege der von jenen vernachläßigten Gebiete zu allererst obliegt. Mit Wiedergaben der „Eroica" und des „Tristan" erfüllt er jedenfalls nicht seine Kulturaufgabe, denn hier behauptet die Konzert- oder Theateraufführung doch eine Überlegenheit, für die Billigkeit und Bequemlichkeit noch kein angemessenes Äquivalent bedeuten. Ganz anders, wenn der Rundfunk bewußt sich jener Literatur zuwendet, an der der Theater- und Konzertbetrieb achtlos vorübergeht. Hier fällt die Vergleichsmöglichkeit weg und hier füllt der Rundfunk tatsächlich eine Lücke aus. Wenn er diese Aufgabe zugleich mit dem richtigen Instinkt für die Forderungen der Zeit erfüllt, dann wird der Rundfunk in der Kulturwelt die Stellung einnehmen, die ihm durch seine technische Bedeutung zukommt.

Von dem durch die vorhergehenden Ausführungen fixierten Standpunkt soll nun in Zukunft das Geschehen im Rundfunk begleitet und besprochen werden.

# UMSCHAU

Alice Jacob-Loewenson (Berlin)

## BUSONI: DIE SONATINA SECONDA

Busonis Vorstudie zum „Doktor Faust"

Busonis „Sonatina seconda", das gespenstische Kind aus der Zeit der Faust-Konzeption, ist schon 1910 entstanden. Die immer orchestrale Diktion – oft einem Klavierauszug gleichend – die Schattenhaftigkeit der meist nur angedeuteten Themen, die sich kaum mehr an die pianistische Gestaltung wendet, langatmige Parlando-Stellen und herber Klaviersatz machen sie zu einem Stiefkind der Pianisten. Zudem ist sie in ihrer radikalen, wenn auch ausgeglichenen, Atonalität und Konzessionslosigkeit der Form

erst etwa zehn Jahre nach ihrer Entstehung zeitgemäss und für die Interpretation zugänglich geworden. Der reifste Stiel des letzten Busoni ist darin vorweggenommen.

Ihr Aufbau ist sehr klar. Diese „Sonatina“ ist keine „kleine Sonate“, sondern mehr eine Fantasie in zwei Sätzen. Jeder der beiden Sätze baut sich aus einer Reihe variation-ähnlicher Perioden auf, die um ein Hauptthema gruppiert sind. (Man kann hier freilich nur zögernd von einem „Thema“ sprechen; der Terminus passt nicht mehr recht auf solche Grundgebilde.) – Der ganze erste Satz wirkt trotz der Selbständigkeit seines Baues als Auftakt des zweiten, zumal seine Dynamik steigend, die des zweiten fallend ist. Der zweite Satz verarbeitet am Schluß Reminiszenzen aus dem ersten.

Nun ist durch Parallelstellen im „Doktor Faust“ die Möglichkeit gegeben, den Inhalt der entsprechenden Stellen in der „Seconda“ – soweit die Darstellung eines solchen überhaupt im Wesen der Musik-Beschreibung liegt – wenigstens vage anzudeuten.

Zwei Stimmungscharaktere beherrschen die „Sonatina seconda“ als Haupt-Kontraste. Ihre innere Art und Affekt-Richtung sind durch die Vorspiele des „Doktor Faust“ diktiert.

Eine Gruppe von Perioden betont das Traumhafte, Halbdunkle, Geheimnisvolle: Themen und Figuration sind wie fliehende Schatten. Alles ist irreal, doch wie die Realitäten bereitend. Als wollten klagende Geister zur Wirklichkeit erlöst werden.

Als Gegensatz hierzu fungiert ein sehr aggressives, ruckhaft stechendes Motiv, welches das „Dämonische“ auszudrücken scheint. Im „Doktor Faust“ tritt es an Stellen auf, wo das Hexenhafte in Mensch, Geist, Ding in Aufruhr gerät. So beim Zischen der alchymistischen Substanz im Tiegel und beim Auftritt und Weggang der „drei Studenten“.

In der „Sonatina seconda“ tritt dieses Motiv zuerst in monumentalster Form als Hauptthema auf. Es ist hier wie der Ansprung des Menschen Faust gegen die Wände der Geisterwelt. – Dynamischer Höhepunkt wird dies Motiv am Schluß des ersten Satzes, wo es zu unerhört konzentriertem „Con fuoco, energicissimo“ ansteigt.

Man könnte bei diesem Werk von einem „stilisierten“ Naturalismus sprechen. – Man hört ordentlich das Gold im Tiegel zischen – weiß aber zugleich jeden Moment, daß dies nicht natur-nachahmender Klangeffekt, sondern geistige, geformteste Musik ist. – Dieses geistige Moment solcher Partieen wird in der Seconda besonders deutlich, weil sie hier unabhängig und losgelöst von ihren illustrativen Ursprüngen in der Oper erscheinen. (Ähnliches empfindet man bei Mozart'schen Motiven in Sonaten und Konzerten und ihrer Beziehung zu Parallelem in seinen Opern.)

Ein genauer Vergleich der beiden Werke ergibt, daß in der „Sonatina seconda“ überhaupt nur wenige Takte stehen, die nicht engste thematische Beziehung zum „Faust“ haben. Vor allem sind es die dramatischen Situationen des ersten Vorspiels: Faust am Herde, mit der Beobachtung eines werdenden chemischen Vorgangs beschäftigt und völlig hierin vertieft; Wagner, die drei Studenten anmeldend; den lateinischen Titel des magischen Werkes nennend; das Motiv des Auftretens der Studenten; ihre Vorstellung; ihre Verehrung des Meisters; die Andeutung ihrer Ansprüche im Jenseits und Fausts allmähliches Begreifen, daß es die Sendboten des Teufels sind; im zweiten Vorspiel verschiedene Stimmen (die 1, 6, 7.) der erscheinenden Geister; auch in der einleitenden Symphonia „Ostervesper und Frühlingskeimen“: – alles dies und noch einiges andere findet sich thematisch, wenn auch keineswegs in der Reihenfolge der

Oper, meist wörtlich, mitunter nur angedeutet oder etwas modifiziert, in der „Sonatina seconda".

Durch die mit dem „Doktor Faust" zusammenhängenden stofflichen Elemente ist der Stil der „Seconda" eigentlich noch impressionistich zu nennen, wenn auch Melos, Polyphonie und Klanggestaltung, Harmonik und Rhythmik ein so freies, reiches und souveränes Gepräge zeigen, wie es erst die spätere Musik ermöglicht hat. Als ob eine Epoche schon nach der nächsten ihre Fangarme ausstreckt.

Hans Mersmann (Berlin)

## MUSIKWISSENSCHAFTLICHE LITERATUR

„Carmen ist noch immer die beliebteste Oper auf dem Erdenrund und doch weiß die bunte Menge, die in den Theatern ergriffen das Schicksal der braunen Zigeunerin miterlebt, fast garnichts von dem noch ergreifenderen Schicksal jenes einzigartigen Musikers Bizet . . ." So beginnt Edgar Istel das Vorwort seines Buches „Bizet und Carmen", das jüngst unter den „Musikalischen Volksbüchern" des Verlags Engelhorn, Stuttgart, erschien. Eine deutsche volkstümlich geschriebene Monographie des Carmenkomponisten tritt in eine Lücke; die bisher vorliegende deutsche Literatur ist gering. Istel findet einen guten Ausgleich zwischen Wissenschaftlichkeit und Volkstümlichkeit. Eine kleine monographische Studie zeigt den Aufstieg bis zu Bizets Hauptoper. Weitere Kapitel decken die Zusammenhänge zwischen dem Textbuch und der Novelle von Merimée auf. Die Geschichte der Oper, ihre Auswirkung, des jungen Bizet bald darauf folgender Tod vollenden das Buch. Der in Spanien lebende Verfasser beschäftigt sich ausführlich mit den Einflüssen spanischer Volksmusik auf die Carmenpartitur und gibt durch Notenbeispiele anschauliche Gegenüberstellungen. Das Buch ist leicht und flüssig geschrieben und kommt als „Volksbuch" den Absichten der Herausgeber in weitem Maße entgegen.

Robert Haas gibt (im Verlag Gustav Bosse, Regensburg) ein Verzeichnis der Estensischen Musikalien. Sie stammen aus einem Schloß der italienischen Adelsfamilie Obizzi bei Padua aus der Zeit um 1700. Derartige Inventare sind für die musikgeschichtliche Forschung von größter Bedeutung. Sie geben einen Querschnitt durch die Produktion einer Zeit, einen Einblick in die Musikpflege, zeigen, was von dem Werke vergangener Generationen erhalten geblieben ist. In diesem Fall ist das Bild von großer Geschlossenheit; die Sammlung enthält viele unbekannte Namen, um deren Indentifizierung und Einordnung sich der Herausgeber bemüht. Die Entstehungszeit der hier gesammelten Musik liegt zwischen 1650 und 1725 und umschließt dadurch eines der interessantesten Kapitel aus der Frühgeschichte der Kammermusik: die Entstehung und Festigung der viersätzigen Kirchensonate vom Typus Corellis und die Stellung dieses Sonatentypus zu der benachbarten Sonata da camera, zur reinen Violinsonate und zum Konzert. Der Katalog ist als thematisches Verzeichnis gegeben, um dessen Veröffentlichung sich der Verlag ein großes Verdienst erworben hat.

Als eine wissenschaftliche Leistung hohen Ranges erweist sich die elfte Auflage von Hugo Riemanns Musiklexikon, dessen vier erste Lieferungen bisher vorliegen. Diese 240 Seiten gehen noch nicht über die beiden ersten Buchstaben des Alphabets hinaus. Doch soll auch diese Auflage, die zweibändig gedacht ist, noch immer so weit als möglich handlich bleiben (Max Hesses Verlag, Berlin). Der Vergleich dieser Auflage mit der vorangegangenen läßt die enorme Arbeitsleistung des Herausgebers, Alfred Einstein, von fern erkennen. Kaum ein Artikel ist unverändert geblieben. Überall hat sorgfältigste Nachprüfung, Berichtigung, Ergänzung eingesetzt. Die Ergebnisse des von dem gleichen Herausgeber bearbeiteten Neuen Musiklexikons sind eingearbeitet worden.

Die Bedeutung dieser neuen Auflage liegt darin, daß sie auf dem natürlichen und begrüßenswerten Weg von Riemanns zu Einsteins Musiklexikon einen entscheidenden Schritt bezeichnet. Schon die bis jetzt vorliegenden Anfänge lassen erkennen, daß diese Wandlung im Begriff ist, sich zu vollziehen. Wenn das Lexikon wirklich lebendig bleiben will, so ist dies der einzige Weg. Gerade auf dem Gebiete der Terminologie und Musiktheorie mußten die teilweise unfruchtbar einseitigen oder sogar tendenziösen Artikel Riemanns ersetzt werden, weil sie unserer Zeit nicht mehr entsprechen. Darüber hinaus ist das Lexikon eine Angelegenheit zielsicherer räumlicher Ökonomie. Die Forderung der Gegenwärtigkeit, die Einbeziehung zeitgenössischen Schaffens macht Raumverteilung zum Problem. Hier wäre vielleicht an manchen Stellen noch stärkere Konzentration möglich und empfehlenswert. Es ist wohl nicht unbedingt nötig, daß ein Komponist von notorischer Mittelmäßigkeit einen Artikel von mehr als fünfzig Zeilen mit vollständig aufgeführtem Werkeverzeichnis, einschließlich der Jugendwerke, erhält. Hier könnten kleine Beschneidungen die Wesentlichkeit des großzügig angelegten Werkes erhöhen.

Zwei kleinere Schriften verdienen noch eine Erwähnung. Die erste ist das Januarheft der „Pädagogischen Warte“, welches den Fragen des evangelischen Kirchenliedes gewidmet ist. Das Heft wird mit einer gut orientierenden Studie Friedrich Blumes über den evangelischen Gemeindegesang in Geschichte und Gegenwart eingeleitet. Die andere ist das dritte Beiheft zu der Zeitschrift „Bücherei und Bildungspflege“ (Stettin), in welchem Wolfgang Engelhardt „Beethovenliteratur in der Volksbücherei“ zusammenstellt. Die kleine Schrift aber ist viel mehr als eine Literaturzusammenstellung. Engelhardt macht zu den Büchertiteln ausgezeichnete Anmerkungen und gibt einen einleitenden Aufsatz, der sich dem Besten, was das Beethovenjahr gebracht hat, an die Seite stellt.

Peter Epstein (Breslau)

## ARNOLD SCHÖNBERG: „DIE GLÜCKLICHE HAND“

### Reichsdeutsche Uraufführung in Breslau

Frans Masereel hat in einem Holzschnittwerk das Schicksal des Künstlers geschildert. Der Schöpfer entläßt tränenden Auges die eben gefundene Idee in eine Welt,

wo ihr tausend Gefahren drohen. Sie lebt und überwindet Hohn und Verfolgung, während ihr Schöpfer das Ärgste für sie erleidet. Doch als sie nach bewegten Geschicken endlich in die Zelle ihres Erzeugers zurückkehrt, da hat er, ihrer vergessend, eine neue Idee geboren, die nun sein ganzes Denken erfüllt. Auch sie muß er der feindlichen Welt überliefern; das abermalige Opfer schließt den Kreislauf.

In Arnold Schönbergs Drama mit Musik „Die glückliche Hand" ist ein ähnlicher Gedanke gestaltet. „Ein von Unglück geschlagener Mann rafft sich auf. Das Glück lächelt ihm wieder. Er vermag Leistungen zu vollbringen wie in früheren Zeiten. Doch abermals erweist sich alles als trügerisch, und von neuen Schicksalsschlägen getroffen, bricht er zusammen." (So Erwin Stein nach Worten Schönbergs.) Was der Mann in dieser bewegten Handlung auch schuf und ersehnte, am Ende begräbt wiederum die Last des Schicksals seinen Leib. Und wieder wird der Kreislauf beginnen, wie das Martyrium des Künstlers in jener Bildfolge aufs Neue anhebt.

Was aber der Graphiker in mehr denn 80 Szenen erzählt, der Musiker drängt es in den Ablauf von 23 Minuten zusammen. Aufstieg aus tiefster Erniedrigung, Glück und Sturz in die Tiefe des Anfangs ziehen in dieser kurzen Spanne vorüber. Eine unerhörte Intensität des Aufnehmenden wird bei dieser Partitur von 255 Takten vorausgesetzt. Zum ersten Mal seit der wenig bemerkten Uraufführung Turnaus in Wien hat sich ein Publikum zu dieser Aufgabe bereit gefunden. Oder vielmehr: Josef Turnau, der heutige Intendant der Breslauer Oper, glaubte die erste deutsche Aufführung wagen zu dürfen, ja mehr: er gab ihr durch Schönbergs erklärende Worte und die zweimalige Darbietung des Werkes den Charakter einer Lehrstunde im neuen Hören. Somit war es möglich, unter den günstigsten Voraussetzungen das Werk Schönbergs auf seine klingende Wirkung zu prüfen.

Fehl ginge, wer das Klangliche dieser Schöpfung in den Vordergrund rückte. Schönberg hat ja nicht allein die Musik dieses Dramas geschrieben, er hat auch die Handlung und die Worte geschaffen, hat den Schauplatz, die Farben und die Beleuchtung mitkomponiert. Damit ist er weit über sein Monodrama „Die Erwartung" hinausgegangen, dem noch ein fremder, freilich Schönbergs seelischer Haltung sehr verwandter Text zugrunde lag und in dessen Bühnengestaltung dem Nachschaffenden viel mehr Freiheit verblieb. Ein Monodrama ist auch „Die glückliche Hand" insofern, als der Mann allein handelt und die Figuren des Weibes, des Verführers, der schmiedenden Männer nur als seine Umwelt Bedeutung haben, stumm bleiben. Sie sind gewissermaßen der lebendige Gipfel der „Szenerie". Sie sind ein Teil jener Außenwelt, aus der dem Manne, um dessen Leiden und Handeln es in diesem Stücke geht, sein Schicksal entspringt. Und entscheidend ist, daß Alles in diesem Drama durch das Medium des Mannes gesehen, empfunden, gespürt und zum künstlerischen Ausdruck geformt ist – mit Ausnahme der beiden Rahmenszenen, in denen der Chor mit Anklage, Urteil und Frage dem Geschehen aus seiner objektiven Schau einen Sinn geben möchte: gewissermaßen die höhere, jenseitige Ordnung aufrichtet, in der (wie im antiken Drama) das Diesseitige aus seiner Zufälligkeit erlöst und der ewigen Gesetzlichkeit eingeordnet wird. „Du armer Ruheloser" besagt Anfang und Ende des in seiner Grundeinstellung pessimistischen Werkes; dazwischen liegt alles Erleben eines Daseins, alle Träume des Glücks, alle Sehnsucht, mit der „glücklichen Hand" den herrlichsten Besitz zu fassen.

Vernichtung ist das Ende, und des Chores ernste Frage: „Mußtest du's wieder erleben, was du so oft schon erlebt? Kannst du nicht verzichten? nicht dich endlich bescheiden? Ist kein Friede in dir! noch immer nicht? Suchst zu fassen, was dir nur entschlüpfen kann, wenn du's hältst .... Fassest nur, was du greifst, fühlst du nur, was du berührst?“ Diese Worte knüpfen an die Regiebemerkung gegen Ende des zweiten Bildes an: „Der Mann achtet nicht, daß sie fort ist. Er hat sie“ – vermeintlich – „an seiner Hand, auf die er ununterbrochen hinsieht.“ Sein Schlußwort in dieser Szene „Nun besitze ich dich ganz!“ ist tragischer Irrtum, die glückliche Hand, mit der er die Frau zu berühren glaubte, hat ihn getäuscht.

Die Stelle mußte so ausführlich besprochen werden, weil sie nach des Komponisten Aussage den Titel „Die glückliche Hand“ erklärt, jenen Titel, der von den Dunkelheiten des Dramas am dunkelsten ist und durch Schönbergs an jene Regiebemerkung anknüpfende Deutung noch symbolbeladener, dunkler wird. Es gibt Beschreibungen der „Glücklichen Hand“, wie die von Egon Wellesz („Arnold Schönberg“, 1921) und Erwin Stein (Sonderheft 1927/28 – 14 der Blätter des Breslauer Stadttheaters), die an jenem Zusammenhang vorübergehen, der in Schönbergs Sinne der Angelpunkt des Geschehens in der „Glücklichen Hand“ ist und ihr den Namen gab. Wahrscheinlich hat Schönberg in seiner Breslauer Rede zum ersten Male so den Schlüßel des Dramas gegeben.

Die nachprüfende Betrachtung hat Grund, sich auch weiterhin an Schönbergs Worte zu halten. Als Aufgabe des Musikers auf dem Theater schwebt ihm vor, „mit den Mitteln der Bühne zu musizieren“. Wie Töne, im Grunde nur Luftschwingungen, durch die Art ihrer Verbindung künstlerische, seelische Eindrücke hervorrufen können, so müßen auch andere Materien zum Mittel des Ausdrucks werden, bringt man sie nach tieferen Gesetzen in Verbindung. Das musikalische Kunstwerk der Bühne wird der erzielen, der über die Skala des Mienenspiels, den Rhythmus des Lichts ebenso souverän gebietet, wie über das Reich der Klänge. Das Kunstwerk, das so entsteht, wird dem „Expressionismus“ angehören oder – mit Schönberg zu reden – sich die Darstellung der inneren Vorgänge zum Ziel setzen. Die „Glückliche Hand“ ist expressionistisch, besser: sie war es schon, ehe noch die Sturmflut der ungehemmten Gefühlsausbrüche einsetzte. Denn dieses Drama ist 1913 vollendet!

Schönbergs op. 18 steht im Mittelpunkt jener Schaffensperiode von op. 15 – 22, in der sich der Meister von aller musikalischen Tradition in Form, Harmonik und Melos in stürmischem Fortschreiten entfernte. Unübertroffen ist bis zur Stunde die Kühnheit dieser Partitur – und doch scheint sie heute, nach fünfzehn Jahren und ihrem Geschehen, einer versunkenen Zeit anzugehören. Schönberg selbst spricht von den „romantischen“ Zügen seiner Konzeption, empfiehlt ironisch dem Kritiker, dies Werk der Vorkriegszeit als „schon sehr veraltet“ abzustempeln. Doch ist es so überheblich, wenn wir heute in der Tat wo anders zu stehen glauben? Steht nicht Schönberg selbst als ein Anderer da? Nichts Einzelnes ist es, was heute stört; im Gegenteil: neuere Musik ist seither nicht geschrieben worden, freier (und gleichwohl beherrscht) ist Orchestersprache nicht denkbar. Der Widerspruch aber liegt zwischen Gegenstand und Mitteln des Kunstwerkes. Wenige Hörer – der stumpfen oder böswilligen gar nicht zu gedenken – sind der Aufgabe gewachsen, das Geschehen der kurzen Handlung in so

unerhörter Konzentration zu begreifen. Es ginge, wenn alle Einzelheiten vor dem großen Gedanken verschwänden. Die Szene aber haftet noch an Einzeldingen: da behängt sich der Mann mit Türkenköpfen, vollbringt in der Schmiede eine sehr reale Tat, die symbolisch seine Kraft bezeugen soll; da sind in einem Bühnenbild, das „nicht die Nachahmung eines Naturbildes, sondern eine freie Kombination von Farben und Formen" sein soll, dennoch Nadelbäume mit silbergrauen Ästen vorgeschrieben.

Das sind äußere Widersprüche; der innere liegt darin, daß ein solch ungeheurer Apparat für eine so nach innen gerichtete Angelegenheit in Bewegung gesetzt wird. Schönberg dringt an die Grenzen des seelischen Geschehens vor; seiner differenzierten Psychologie vermag nur ein ebenso differenziertes (neunzigköpfiges) Orchester gerecht zu werden, das gewissermaßen in jede Verästelung des Denkens und Fühlens folgen kann. Und dieses Riesenorchester musiziert nach innen! Wie bezeichnend die dreifache Relation dynamischer Abstufung: Hauptstimme — Nebenstimme — Begleitung. Ein piano der Hauptstimme setzt leiseren, doch deutlich abgehobenen Vortrag der Nebenstimmen, noch leiseren Untergrund der Begleitung voraus. Dies Verhältnis der drei dynamischen Stufen ist konstant und ermöglicht, aus dem riesigen Klangkörper, die feinsten Schattierungen herauszuholen. Doch heute herrschen Realitäten; der Luxus eines ungeheuren Aufgebots für ein Werk mehr des Herzens, denn der Lungenkraft, ist heute überwunden, ja er steht der wahren Erkenntnis des Kunstwerks im Wege, führt die unentrinnbare Komplikation mit sich. Schönbergs Apparat ist unerschöpflich in seinen Möglichkeiten, reich wie das Leben der Seele selbst, um das es hier geht. Doch kein Kunstwerk war je so vermessen, diesen Reichtum ausschöpfen zu wollen!

Ein Beispiel, das wiederum Schönberg in seiner Rede gab, offenbarte den Abstand zwischen der Vorstellungswelt des Komponisten und der Fassungskraft selbst des willigsten Hörers. Der Sprechchor des ersten Bildes ist untermalt von einem durch die ganze Szene festgehaltenen Akkord der Streicher: Gis – fis – $cis^1$ – $g^1$ – $h^1$. Er soll das musikalische „Ostinato" darstellen, das dem szenischen Ostinato der starr auf das Opfer gerichteten Blicke entspricht. Das aufmerksamste Ohr wird in manchen Takten dieses pianissimo-Klangs nicht einmal als Farbe gewahr werden; er lebt stellenweise nur in der Phantasie des Schöpfers, ist — ideell ein unentbehrlicher Teil der Partitur — im realen Sinne überflüssig.

Die Darstellung der „Glücklichen Hand" im Breslauer Stadttheater war eine Tat des jungen Spielleiters Herbert Graf. Fritz Cortolezis leitete überlegen das ausgezeichnet studierte Orchester. G. H. Andra gab, der Einheit von Gesang und Spiel wohl bewußt, den Mann, Inge Swedlund tänzerisch die Frau. Hans Wildermanns Bühnenbilder wurden ohne sklavische Auslegung der anspruchsvollen Forderung des Textes gerecht; wundervoll wandlungsfähig in der exakt befolgten Dynamik des Lichts der phantastische Schauplatz der dritten Szene. Die Wiederholung war geeignet, die Geschlossenheit dieser Aufführung nachdrücklich zu erweisen; sie offenbarte zugleich die unerbittliche Eigengesetzlichkeit des Schönberg'schen Werkes. Doch daß der Kreislauf auch dieses Berichtes geschlossen sei: in Masereels „Idee" zeigt das Schlußbild den Wiederbeginn des Spieles an. In Schönbergs Schlußtakten pocht leise, doch unaufhörlich die Bratsche; ihr Rhythmus scheint weiterzugehen, wenn das Stück längst geendet. Ein Quartenakkord lebt über den Schluß hinaus, verheißt neuen Beginn, neues Werden und Vergehen.

Ernst Latzko (Leipzig)

# ARTHUR HONEGGER: „JUDITH“

## Die deutsche Uraufführung in Leipzig

Für den, der Honeggers „König David“ kennt, bietet die „Judith“ in keiner Beziehung eine Überraschnng. Die beiden Werke teilen nicht nur das biblische Milieu, noch viel auffallender ist die beiden gemeinsame Metamorphose, die dort aus einer Schauspielmusik, hier aus einer Oper ein dem Oratorium ähnliches Werk entstehen läßt. Am bewunderungswürdigsten der Instinkt für die Bedürfnisse der heutigen Zeit, den Honegger dabei beweist. Das Gefühl, daß die heutige Raschlebigkeit und Nervosität selbst dem biblischen Stoff nicht die Dimensionen und den langen Atem der Passion oder des Oratoriums früherer Zeiten zubilligt, führt auch bei der „Judith“ zu einem Werk von nur etwa einstündiger Aufführungsdauer, das in 13, äußerlich und innerlich stark contrastierende Nummern eingeteilt ist. Das hat Schattenseiten und Lichtpunkte. Zunächst konnte die Umwandlung aus einer Oper in ein Werk des Konzertsaales nicht ohne Gewaltsamkeit vor sich gehen: die Ersetzung der hier fehlenden Handlung durch einen „Erzähler“, der aber nicht wie sein Vorgänger – der Evangelist der Passion – seinen Part singt sondern spricht. Der dadurch bedingte fortwährende Wechsel von Musik, Rezitation und Melodram ist zuerst nicht ohne Reiz, wirkt auf die Dauer aber nicht als logische Notwendigkeit sondern uneinheitlich. Die kurze Dauer der einzelnen Nummern gibt dem Werk ausgesprochen aphoristischen Charakter, wirkt dem Aufkommen jeder Langweile entgegen, unterbindet aber formale Gestaltung und Aufbau.

Verblüffend die Geschicklichkeit Honeggers, die musikalischen Ausdrucksmittel zweier Jahrhunderte so zu amalgamieren, daß ein ausgesprochen modern wirkendes organisches Etwas dabei herauskommt. Dieses Werk vereinigt die Dreiklänge der Klassik und Romantik ebensogut mit den schwelgerischen Harmonien der neudeutschen Musik und den zarten Pastellfarben des Impressionismus wie mit den Quartenharmonien Schönbergs und den geraden, strengen Linien alter und neuer Sachlichkeit. Trotz aller dieser prinzipiellen Einwände ein Werk, das die biblische Stimmung ausgezeichnet trifft, das, ohne zu erwärmen und zu begeistern, von der ersten bis zur letzten Note interessiert. Gewissermaßen ein Versuch, auch das Oratorium, das sich länger als andere musikalische Formen in einer Sphäre der Zeitlosigkeit, absoluten Schönheit und Langweile behauptet hat, dem Tempo und Rhythmus der heutigen Zeit zuzuführen.

In Harmonik, Rhythmik und Melodik zeigt dieses Werk die Eigentümlichkeiten früherer Honegger'scher Arbeiten. Man findet wieder seine Vorliebe für Gegenbewegungen, die sich in harmonischer wie melodischer Beziehung charakteristisch auswirken, man begegnet seinen eigentümlichen Umkehrungen des punktierten Rhythmus, die den kurzen vor den langen Notenwert setzen und man bemerkt fast auf jeder Seite sein Sympathisieren mit ostinater Wiederholung kurzer melodischer und rhythmischer Floskel. Aber alle diese Eigenheiten sind noch nicht zur Manier erstarrt und vorderhand wohl geeignet, der musikalischen Diktion Honeggers ein charakteristisches und sympathisches Profil zu verleihen

Ausgezeichnet ist die Instrumentation, die nicht nur klingt sondern allen Stimmungen nachkommt und der geschickte Chorsatz führt, ohne den Ausführenden in musikalischer wie stimmlicher Beziehung allzuviel zuzumuten, zu prachtvollen Wirkungen. Angenehm fällt auch die Behandlung der Singstimme auf, nur die Titelpartie dürfte ihres großen Umfanges nach Tiefe und Höhe wegen wenige ideale Vertreterinnen finden.

Im einzelnen sei auf die Trostlosigkeit des „Trauergesanges" hingewiesen (Nr. 4 des im Verlag Otto Junne in Leipzig erschienenen Klavierauszuges, dessen deutsche Übersetzung – leider rein mechanisch hergestellt – unerfreuliche Deklamationsfehler enthält), auf die beabsichtigte Monotonie der „Anrufung" (Nr. 5), die in ihrer rhythmisch einförmigen Wiederholung des gleichen Tones an die Responsorien der katholischen Kirche erinnert, an die „Szene an der Quelle" (Nr. 8), die mit ihrer aus der Ferne herüberklingenden Tenorstimme ein Stück von unverfälscht impressionistischer Wirkung darstellt, schließlich an den „Siegesgesang" (Nr. 13), in dem die Lobpreisung der Judith sich mit dem „Hosiannah" des Chores zu einem gewaltigen Höhepunkt vereinigt. Alles in allem ein ungemein sympathisches und auch erfolgsicheres Werk, dem zu letzter, tiefer, echter Wirkung leider zwei Momente fehlen: Einheit des Stiles und Logik der Form.

Leider vermochte die Aufführung (Riedel-Verein und Sinfonieorchester unter Leitung von Max Ludwig im Rahmen der Philharmonischen Konzerte) nur ein sehr blasses Bild dieser Musik zu geben. Am besten schnitt noch der gut studierte Chor ab, bei dem allerdings die männlichen Stimmen den weiblichen auffallend unterlegen waren. Dirigent, Solisten und zu allererst der unmusikalische Erzähler standen dem eigenartigen Stil dieses Werkes ziemlich ratlos gegenüber und ersetzten Klarheit und Schlichtheit durch hohles Pathos und Sentimentalität. Statt scharfer Konturierung, plastischer Herausarbeitung der Gegensätze, die diese Musik so dringend braucht, romantisch-impressionistische Verschwommenheit, die sich vor allem in der Nivellierung der dynamischen Gegensätze und Verschleppung der Zeitmaße äußerte. Der schlimmste Fehler war es aber, diesem Werke Liszts „Préludes" und drei Chöre von Hugo Wolf vorauszuschicken. Trotz aller dieser negativen Momente: Die Aufführung des wertvollen, für das Gegenwartschaffen markanten Werkes muß den Verantwortlichen als hohes Verdienst angerechnet werden, für das die dicht besetzte Albert-Halle auch durch überaus herzlichen Beifall dankte.

Oskar Guttmann (Breslau)

## FRITZ CORTOLEZIS: „DER VERLORENE GULDEN"

Eine Woche nach Schönbergs „Glücklicher Hand" und dem szenischen „Josua" von Händel folgte diese Spieloper; nichts zeigt besser die Verwirrung im Opernschaffen unserer Tage und die Sinnlosigkeit, mit der heute ein Opernbetrieb zusammengehalten werden muß, weil es das Publikum (nicht die Opernleitung! die darf ja nicht anders!) so will, das seinerseits von einer der neuzeitlichen Musik verdutzt gegenüberstehenden Presse in seinem hergebrachten Trott nur bestärkt wird.

Die Absicht, die Cortolezis und seine Textdichterin Beatrice Dovsky bei Abfassung dieser Spieloper hatten, ist gewiß zu begrüßen. Das Singspiel in edelster Form soll wieder be-

lebt, die Volksoper soll gefördert werden. Warum nicht? Es kommt nur darauf an, was dabei herausgekommen ist. Bei einer solchen Oper ist das Libretto sehr wichtig, es muß notwendig packend und gut und vor allem nicht albern sein, oder es ist nichts mit der ganzen Gattung. In dieser Spieloper gibt es aber zunächst drei Wiener Mädel, die häufig Terzett singen. Dann gibt es eine Schusterstochter – der Vater ist das, was man in der Wiener Stadt einen Raunzer nennt – die den Gesellen liebt. Sie trifft aber ihrerseits auf den nach Wien wandernden jungen Hans Sachs und küßt ihn und liebt ihn so lange, bis dieser zu Gunsten des anderen Gesellen verzichtet, die Hochzeit mit Hilfe eines verlorenen Geldstückes zu stande bringt und unter Absingen eines Liedes auf Wien davon zieht: „Daß dies Wien gedeih und wachs, wünscht heut und allezeit Hans Sachs".

Eine Inhaltsangabe ist noch keine Kritik, hier aber ist es schon diese ganz kurze. Man will ja schließlich ernst bleiben, obwohl das nicht immer leicht ist. So wird man die deutsche Spieloper nicht beleben.

Auch mit dieser Musik nicht. Sie hat nicht einmal hervorragende Mängel, sie klingt, oft freilich klingt sie zu gut, aber sie hat kein Gesicht, kein Profil und pendelt um die Gefühlssphäre herum, die man mit dem Namen Kienzl nicht gern bezeichnet. Dabei ist die Beschränkung auf sieben Holzbläser, zwei Hörner, zwei Trompeten nur zu loben. Die Volksoper wird man dabei nicht fördern, daran wird auch der äußere Publikumserfolg, den das Werk ohne Zweifel hatte, nichts ändern. Von dem Geschmack, der eine solche Musik und eine solche Oper überhaupt schätzt, zu dem, der Schönberg als einen wichtigen Exponenten neuzeitlicher Musik ernsthaft und respektvoll wertet, gibt es gar keine Brücke. Die heutige Jugend hat vor den „Alten" immer noch Respekt genug, um selbst ein solches Werk, wenn auch leicht lächelnd, zu tolerieren. Dies würdige Alter aber kann es nicht vertragen, daß ihm neues geboten und von ihm verlangt wird, sich in ihm Ungewohntes einzufühlen. Daher sind die Alten immer gröber und höhnischer gegen das Kommende, als dieses gegen das Gewesene. Es gilt Schillers Worte ernsthaft, wenigstens in der neuzeitlichen Kunst, zu revidieren: „Schnell fertig ist das Alter mit dem Wort".

# MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Der Preußische Beethovenpreis wurde in diesem Jahre dem greisen Arnold Mendelssohn in Darmstadt und dem jüngeren Heinrich Kaminski in Ried bei München zuerteilt. Die Kommission behielt das Verteilungsprinzip des Vorjahres bei. Sie erkennt den Preis einem Musiker der älteren und einem der gegenwärtigen Generation zu. Arnold Mendelssohn kommt zu einer späten und verdienten Ehrung. Hervorragender Pädagoge, ist er der Lehrer von Paul Hindemith. Man hätte freilich gern einen jungen Komponisten unter den Preisträgern gesehen, der noch mitten im Kampf um seine

künstlerische Position steht, der gerade in diesem Augenblick der immerhin nicht unbeträchtlichen finanziellen Unterstützung besonders bedürftig gewesen wäre. Kaminski ist längst anerkannt. Er hat Beziehungen zum neuen Stilwollen. Aber er ist eigentlich kein Repräsentant der jungen Generation. Wir grüßen in ihm einen Musiker, der unbeirrt seinen Weg ging. Das Resultat der Preisverteilung ist auf alle Fälle weit glücklicher als im vorigen Jahre. Seinen wirklichen Zweck würde der Beethovenpreis aber erst erfüllen, wenn er unbekannten, strebenden Kräften den Aufstieg erleichterte. Man muß diese Talente suchen. Dazu bedürfte es allerdings einer etwas aktiver besetzten Kommission. Es gilt zu fördern, was nicht in traditionellen Bahnen schreitet, in denen die Akademie immer noch das Heil erblickt.

*

Das deutsche Theater ist auf der Suche nach zugkräftigen Stücken. Man kann nicht ewig „Jonny“ geben, obwohl völkische Radaulustigkeit unentwegt für ihn Reklame macht. Immer wieder: es fehlt an Stücken, die aus der Zeit wachsen und allgemein verständlich sind. Man greift zurück zum viel geschmähten 19. Jahrhundert, das wir, trotz der Gegenlage, da bewundern, wo es wirklich große Werte geschaffen hat. In der Musik sind es, gemessen am unbegreiflich reichen 18., freilich nicht allzuviele: Schubert, Bruckner, Verdi. Die Kurve Verdis steigt immer noch. Vor einigen Tagen gab man in Barmen-Elberfeld Verdis „Räuber“, die vor den drei mittleren Meisteropern entstanden sind, mit starkem Erfolg. Nach dem shakespearischen Verdi wird der schillersche entdeckt. („Luisa Miller“ in Berlin). In der Berliner Städtischen Oper soll noch in dieser Spielzeit der „Simone Boccanegra“ in der Bearbeitung von Franz Werfel kommen. Dresden macht „Macbeth“.

Zwei beachtliche Premieren stehen in Wiesbaden bevor. Zwei Versuche, zeitgenössische Oper zu schaffen. Beide Male Einakter, und das gewiß nicht zufällig. Wir haben die fünfaktige Breitflüssigkeit Wagners satt. Zuerst bringt Intendant Bekker die drei Opéras-minutes aus antiken Stoffkreisen von Darius Milhaud. Eine, die „Entführung der Europa“ wurde schon beim letzten Baden-Badener Fest gegeben. Später im Mai, die drei Einakter von Ernst Krenek.

Der bisherige Wiesbadener Opernspielleiter Dr. Hans Schüler, wird übrigens als Opernintendant nach Königsberg gehen. Er ist ein sehr begabter Opernregisseur. Er wird hoffentlich in das konservative Musikleben der deutschen Oststadt etwas lebendigen Zug bringen. Die Dirigentenverschiebungen haben sich konsolidiert. Bruno Walter, lebhaft nach Wien tendierend, hat für ein weiteres Jahr mit Berlin abgeschlossen. Er stellte recht ansehnliche Forderungen. Schließlich wurden sie bewilligt – und er wird trotzdem nur 180 Tage in Berlin sein. Furtwängler soll an der Wiener Staatsoper mehrere Neuheiten dirigieren. Der Mannheimer Generalmusikdirektor Ernst Lert geht nach Breslau an die Stelle von Fritz Cortolezis.

*

In einer Reihe von Tageszeitungen war zu lesen, daß Otto Klemperer die durch Scheinpflugs Weggang frei gewordene Generalmusikdirektorstelle in Duisburg übernehmen werde. Diese Meldung ist selbstverständlich falsch. Sie ist, ebenso wie die Glossen, die viele Tageszeitungen bei dieser Gelegenheit machen, symptomatisch für

die planmäßige Hetze, die seit einiger Zeit in Berlin und in der Provinz gegen die aufbauende Arbeit Klemperers betrieben wird. Als Klemperer vor etwa vier Wochen einen ihm vertragsmäßig zustehenden Erholungsurlaub antrat, setzte sie ein. Man sprach von „Mißerfolgen", von „Berlinmüdigkeit". Man versicherte, das Kultusministerium werde Klemperer unter diesen Umständen sicher aus seinem noch 9 Jahre laufenden Vertrag entlassen. In einer Rheinischen Zeitung wurde pathetisch geschrieen: „Hände weg" von diesem Mann, der den „Kulturbankerott der Reichshauptstadt" ins Rheinland trägt, wenn ihn Duisburg engagierte. Was sie aber nicht hinderte, ein paar später Tage die lautesten Hymnen auf Klemperer zu singen, Strawinsky könne sich bei ihm bedanken, daß er den „Oedipus" mit „deutschem Ernst, mit eiserner Energie und kongenialem Künstlertum hoch über jede Sensation gestellt habe". Weder das Kultusministerium noch Klemperer wird sich durch die Quertreibereien reaktionärer Kulturpolitik irre machen lassen. Klemperer kehrt, allen stillen und offenen Wünschen zum Trotz, nach Ostern zurück und bereitet die Berliner Premiere von Hindemiths „Cardillac" vor.

*

Siegfried Ochs kann in diesem Monat seinen 70. Geburtstag in voller Frische feiern. Gründer und Leiter des (inzwischen liquidierten) Berliner Philharmonischen Chores, ist er einer der führenden deutschen Chorpädagogen. An der Wiedererweckung Bachs und Händels hat er hervorragenden Anteil. Er war einer der ersten, die alte Musik konsequent pflegten. Er ist aus der Geschichte des deutschen Konzertwesens um die Jahrhundertwende nicht hinwegzudenken.

Eine lustige Episode, typisch für die Unentwegtheit gewisser konservativer Lager, wenn es Gegenwärtigkeit zu bekämpfen gilt. Das goldne Wiener Herz prozessiert wegen Profanierung der guten alten Zeit. Der Leipziger Operndirektor Brügmann ließ in seiner „Fledermaus"-Inszenierung im zweiten Akt einen amerikanischen Schlager singen. Fix waren der Verleger Josef Weinberger und die Witwe Johann Strauß mit einer Klage auf dem Plan: „wegen materieller und ideeller Schädigung 3000.– M. Schadenersatzanspruch". Feierliche Verhandlung in Berlin. Die Textdichter der „Fledermaus" Carl Haffner und Richard Genée sind schon über dreißig Jahre tot. Also ist ihre geistvolle Dichtung für Neubearbeitungen frei. Kostenpflichtige Abweisung der Kläger. Ob diese großen Idealisten die Tantièmen der Leipziger Aufführung, die einen außerordentlichen Erfolg hatte, am Ende gar zurückwiesen, weil sie eine Schändung des Werkes bedeutete? – ich habe nichts davon gelesen.

## NACHRICHTEN

### KLEINE BERICHTE

Zu der kürzlich durch die Presse gegangenen Meldung über die Auffindung des Mozart zugeschriebenen Oratoriums „Isaac", Text von Metastasio ist inzwischen ein Widerruf ergangen. Es handelt sich bei dem betreffenden Werk ausweislich einer in der Münchner Staatsbibliothek befindlichen Abschrift um eine Komposition des böhmischen Opern- und Messe-Komponisten Mysliweczek (Venatorini), der 1781 in Rom gestorben ist.

Die Berliner Tanzkritiker haben sich nach dem Vorbild der Musikkritiker und Theaterkritiker zu einem Verband zusammengeschlossen. Zum Vorstand des Verbandes wurden gewählt: Fritz Böhme, Dr Artur Michel, Michael Charol, Elise Münzer, Dr. P. J. Bloch. Den Ehrenvorsitz übernahm Prof. Oskar Bie.

Die diesjährige Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer fand am 15. April statt. Vor Beginn wurde die Büste Roeschs feierlich enthüllt.

Pressemeldungen zufolge wird auf Grund eines Stadtverordneten-Beschlußes in Breslau das Theaterorchester und das Schlesische Landesorchester zusammengelegt und auf diese Weise ein einheitliches Orchester von 120 Musikern unter einem Generalintendanten geschaffen.

## AUFFÜHRUNGEN

Am 29. März wurde Hindemiths Konzert für Viola d'amore und Kammerorchester op. 46 Nr. 1 in Köln uraufgeführt.

In Meiningen kam Honeggers „König David" zur Erstaufführung.

Das Württ. Landestheater in Stuttgart brachte am 1. März „Scherz, List und Rache" (nach Goethe) von Egon Wellesz zur Uraufführung und kündigt für den 28. April „Nero" von Arrigo Boito an.

Am 13. April wurde in Hannover Wilhelm Grosz „Das Baby in der Bar", Egon Wellesz 4 Tanzstücke, Paul Hindemith „Das seltsame Haus" (komponiert für eine mechanische Orgel) und am 14. April Ignaz Liliens Oper „Beatrys" uraufgeführt.

Freiburg i. Br. veranstaltete an drei Abenden eine Bachfeier. Johannis- und Matthäus-Passion, beide ungekürzt, sowie Stücke aus der vermutlich nicht von Bach stammenden Lukas-Passion, weiter 5 Stücke der „Trauer-Ode" auf die sächsische Königin Christiane Eberhardine mit den später von Bach selbst dafür bestimmten, jetzt neu unterlegten Picander'schen Texten der Marcus-Passion.

Am 1. April brachte das Braunschweiger Landestheater Rudi Stephans Oper „Die ersten Menschen" zur Erstaufführung.

Das Stadttheater Koblenz bringt am 22. April die Uraufführung Hermann Ungers Oper „Richmodis".

Korngolds Oper „Das Wunder der Heliane" wurde am 31. März in München und am 5. April in Berlin erstaufgeführt. Wien brachte am 27. März die erste Rundfunk-Übertragung.

Lothar Windspergers große „Missa symphonica" haben die Musikvereine in Bottrop und in Gotha zur Aufführung erworben.

## PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Hermann Scherchen hatte als Gastdirigent mit Strawinsky, Reger und Haydn in Königsberg einen außerordentlichen Erfolg. Man versucht, ihn mit allen Mitteln zu halten und bot ihm auch die Mitarbeit an der Oper an.

Dr. Erich Steinhard wurde zum Professor für Musikgeschichte und Ästhetik an der deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag ernannt.

Dr. Hermann Unger, der an der Kölner Hochschule für Musik wirkende Komponist, wurde vom Preuß. Kultusministerium zum Professor ernannt.

Paul Hindemith arbeitet augenblicklich an einer komischen Oper. Das Buch stammt von Marcellus Schiffer, der auch den Text zu „Hin und zurück" geschrieben hat. Es ist damit zu rechnen, daß das neue Werk Hindemiths zu Beginn der kommenden Spielzeit fertig vorliegen wird.

Strawinsky vollendete soeben ein Requiem.

Arthur Honegger arbeitet an einer Sportsymphonie, die er „Rugby" nennen will.

Zwischen Furtwängler und der Direktion der Wiener Staatsoper ist ein versuchsweiser Vertrag zustande gekommen, nach welchem Furtwängler vom Beginn der Spielzeit 1828/29 an ein neues Werk und einige neue Einstudierungen an der Wiener Staatsoper vorbereiten und an insgesamt 10 Abenden leiten wird.

## AUSLAND

*Diese Rubrik befindet sich im Ausbau und soll systematisch auf alle Länder ausgedehnt werden.*

Die Musical Found Society in Philadelphia (407 Sanson Street) hat ein Kammermusik-Preisausschreiben erlassen. Als Endtermin der Einsendungen ist der 31. Dezember 1928 festgesetzt. Die Preise betragen 5000, 3000 und 2000 Dollar.

Die Jahresversammlung der britischen Society of Musicians beschäftigte sich in einer langen Diskussion mit der Auswirkung der mechanischen Musikwiedergabe auf die Lebensbedingungen im Musikerberuf. Der Präsident der Gesellschaft, Dr. Markham Lee, erklärte in seinem Referat, durch den wachsenden Einfluß von Grammophon und Rundfunk sei im letzten Jahr im englischen Musikleben eine schwere Depression eingetreten. Die Konzertsäle könnten sogar mit Freikarten kaum noch gefüllt werden. Oper und große Symphoniekonzerte seien nur durch erhebliche Zuschüsse zu halten. Er verlangte die Einführung einer Diplomprüfung für ausübende Musiker als Voraussetzung für öffentliche Betätigung und für die Arbeit als Musiklehrer.

Nach Pressemeldungen verhandelt der französische Autorenverband gegenwärtig mit den verschiedenen kirchlichen Behörden über die Abgeltung der Ansprüche lebender Komponisten für kirchliche Aufführungen ihrer Werke. Der Verband der protestantischen Kirchen Frankreichs hat sich bereits einverstanden erklärt, die gewünschten Tantièmen zu bezahlen.

Ein Gastspiel der Freiburger Oper im Basler Stadttheater vermittelte der Schweiz die Bekanntschaft mit Rudi Stephans Oper „Die ersten Menschen".

Das Züricher Stadttheater brachte als zweite deutschsprachige Opernbühne A. Borodins „Fürst Igor" zur Aufführung.

Die Berner Ortsgruppe der I. G. N. M. brachte unter persönlicher Mitwirkung von Alfredo Casella neuitalienische Musik zu Gehör.

H. Scherchen brachte J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ (Gräser) in Zürich zur Aufführung.

Der Häusermannsche Privatchor (Leitung K. Dubs) brachte in Zürich Kurt Thomas „Markus-Passion“ zur Aufführung.

In Moskau steht die Veröffentlichung eines Theaters mit dem Namen „Der Zeitgenosse“ bevor. Es wird sich zunächst der Oper zuwenden und als erste Aufführungen Tschaikowskys „Pique Dame“ u. „Eugen Onegin“ bringen.

Das Moskauer Volksbildungs-Kommissariat regte beim Preuss. Kultus-Ministerium die Einrichtung von Austausch-Professuren für Musikpädagogik und Kompositionslehre an.

Einer Neger-Schauspielertruppe wurde vom Zentral-Komitee der „Arbeiter der Kunst“ das Gesuch um Einreise-Erlaubnis mit der Begründung der Unzweckmäßigkeit solcher Veranstaltungen abgelehnt.

## VERSCHIEDENES

In Würzburg findet vom 23. bis 30. Juni das 7. Mozartfest statt.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet vom 7.–9. Mai in Göttingen die erste „Tagung für Rundfunkmusik“. Auf dieser Tagung sollen die technischen, künstlerischen, soziologischen und pädagogischen Fragen der Rundfunkmusik von Fachautoritäten behandelt werden. Die immer größer werdende Bedeutung des Rundfunks für die Musikpädagogik hat das Zentralinstitut veranlaßt, den vielen Fragen nachzugehen, die mit der künstlerisch und akustisch einwandfreien Übertragung musikalischer Werke im Zusammenhang stehen. In enger Fühlung mit den maßgebenden Stellen ist der Plan für eine erste Tagung für Rundfunkmusik entstanden, die den Anlaß zu einer Erörterung der verschiedenen akustischen, phonetischen, technischen und musikalischen Fragen bieten soll.

Pfingsten 1928 wird mit Unterstützung des vormaligen Herzogs von Anhalt ein Internationales Musikfest in Ballenstedt stattfinden. Es ist beabsichtet, dieses Fest absolut in den Dienst der modernen Musik zu stellen und es als dauernde Einrichtung im deutschen Musikleben in Parallele zum Baden-Badener Musikfest zu entwickeln.

Die diesjährige Bayrische Tonkünstlerwoche, veranstaltet vom Münchner Tonkünstlerverein, findet vom 4.–12. Mai statt.

Vom 15. bis 20. Oktober wird in München die 7. Reichsschulmusikwoche tagen.

Der P.-V. Rheinland des R. D. T. M. errichtete anläßlich des 100. Todestages Beethovens eine Beethoven-Stiftung, aus der alle zwei Jahre ein Geldbetrag für eine vom Prüfungsausschuß für würdig befundene Komposition verliehen wird. Die Komponisten der einzureichenden Werke müssen geborene Rheinländer sein, oder beim Zeitpunkt der Einreichnng seit zwei Jahren ihren ständigen Wohnsitz im Rheinland haben. Der Preis wird erstmalig in Höhe von M. 600.– ausgeschrieben. Die Werke sind bis spätestens 1. Oktober 1928 im Büro des P.-V., Barmen, Neuerweg 53 (Sievert-Konservatorium) einzureichen, von wo auch nähere Einzelheiten zu erfahren sind.

In dieser Nummer der Zeitschrift erscheint eine Anzeige über das Tonkünstlerfest 1928 des A. D. M. V. in Schwerin und das Tonkünstlerfest 1929 des A. D. M. V. in Duisburg. Wir empfehlen die Ankündigungen der besonderen Beachtung unserer Leser.

Eine interessante Pressenotiz: Der Zuschußbedarf der sogenannten gemeinnützigen Theater in Deutschland stellt sich für das laufende Jahr 1928 auf rund 40 Millionen Mark. Weitaus an der Spitze stehen die Preuß. Staatstheater in Berlin, Wiesbaden und Kassel mit rund 7 Millionen Mark. Dann folgen die Bayr. Staatstheater mit rund 3,2 Millionen, Frankfurt a. M. mit 2,3 Millionen, Köln mit 2,24 Millionen, Hannover mit 1,9 Millionen, Stuttgart mit 1,6 Mill., Mannheim mit 0,58 Millionen, Dresden mit 1,58 Millionen, Dortmund mit 1,25 Millionen Mark. 16 deutsche Theater haben einen jährlichen Zuschußbedarf von je 1–7 Millionen Mark. Das Theater mit dem kleinsten Bedarf ist die Coburger Landesbühne mit 450000 Mark.

Im Anschluß an die in unserem Märzheft gebrachte Notiz gibt die Juillard-Stiftung bekannt, daß sie 15 Stipendien eingerichtet habe, die es amerikanischen Musikstudierenden ermöglichen sollen, ihr Opernstudium an der Staatsoper in Dresden durchzuführen.

Notiz: Seit dem Tode Carusos 1921 haben die Schallplatten mit den Aufnahmen des berühmten Tenors 750.000 Dollar an Tantièmen abgeworfen.

Vom 13. bis 17. Mai findet in Bonn ein Musikfest statt. Es werden in der Beethoven-Halle Werke von Bach, Mozart, Reger, Hindemith, Busoni und Jarnach aufgeführt.

Der Märznummer der Mitteilungen der Genossenschaft deutscher Tonsetzer „Der schaffende Musiker“ entnehmen wir die Mitteilung, daß der Einsendungstermin für den angekündigten Schubertpreis bis zum 30. April 1928 verlängert wurde.

Die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart bereitet in Verbindung mit maßgebenden Stellen und Verbänden eine „Süddeutsche Tagung für Musikerziehung“ vor, in der durch Vorträge und Vorführungen das Problem der heutigen Musikerziehung theoretisch und praktisch behandelt werden wird. Das ausführliche Programm der Tagung, die in der Woche nach Pfingsten voraussichtlich in den Tagen vom 30. Mai bis 2. Juni stattfinden soll, wird in Bälde bekannt gegeben werden.

# Nachrichten des Verlages B. Schott's Söhne

## NEUERSCHEINUNGEN

### KLASSISCHE MUSIK

G. F. Händel

Stücke f. Clavicembalo (oder Klav.). Herausgegeben von W. Barclay Squire und J. A. Fuller-Maitland. Erstveröffentlichung. Zwei Bände . je M. 3.–
*s. a. Anzeige Seite 215.*

Tivadar Nachèz

Klassische Violinübertragungen. A. Vivaldi, Konzert A-dur für Violine und Klavier M. 3.–
G. Tartini, Arioso für Violine u. Klavier M. 1.50

Erwin Schulhoff

Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott (Ouvertüre – Burlesca – Romanzero – Charleston – Tema con variazioni e fugato – Florida – Rondino-Finale) Taschenpartitur M. 2.–
Stimmen M. 6.–

Andrés Segovia

Konzert-Programme für Guitarre solo.
Moderne spanische Musik:
G.-A. Nr. 102 Joaquin Turina, Fandanguillo M. 1.80
„ 103 F. Moreno Torroba, Nocturno M. 1.80
„ 104 F. Moreno Torroba, Suite castellana (Fandanguillo – Arada – Danza) . M. 1.80
„ 109 Manuel M. Ponce, Thème varié et Finale . . . . . . . . . . . . M. 1.80
„ 110 Manuel M. Ponce, Sonata III (Allegro moderato – Cancion – Finale) . M. 2.50
„ 111 Manuel M. Ponce, Tres canciones populaires mexicanas . . . . . . . . M. 1.80
„ 112 Manuel M. Ponce, Preludio . M. 1.50
„ 113 F. Moreno Torroba, Burgalesa M. 1.50
„ 114 F. Moreno Torroba, Preludio . M. 1.50
„ 115 F. Moreno Torroba, Serenata burlesca M. 1.50

Klassische Transkriptionen.
J. S. Bach:
G.-A. Nr. 106 Vol. I, Prélude – Allemande – Minuetto I – Minuetto II . . . M. 1.80
„ 107 Vol. II, Courante – Gavotte . M. 1.80
„ 108 Vol. III, Andante – Bourrée – Double M. 1.80

### ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

A. Copland

Zwei Stücke für Violine und Klavier
1. Nocturne M. 1.50 – 2. Ukulele Serenade M. 2.50

Sam. Dushkin

Transkriptionen für Violine und Klavier.
G. Pierné, Impressions de Music Hall: Girls (French blues) – Little Tich (l'Exentrique) – Berceuse – Clowns musicaux (les Fratellini) kplt. M. 5.–
Berceuse, einzeln . . . . . . . . . . M. 1.50

Joseph Haas

Christuslieder, op. 74. Sieben Gedichte von Reinhard Johannes Sorge für hohe Singstimme und Klavier (Eingang – Wie faßt du an – Er blickt mich an im Hang – Sehnen Abends – Ergebung – Ich gleite hin – Christus) . M. 2.50

Kurt Herbst

Jazz-Etüde für Klavier . . . . . . . . M. 1.50

Erich Wolfg. Korngold

aus „Das Wunder der Heliane"
Gesang der Heliane (Szene des Gerichts) für Gesang und Klavier, Originalausgabe Fis dur (hoch) I. und II. Teil. „Ich ging zu ihm –" M. 2.50
Ausgabe in F dur II. Teil: „Nicht hab ich ihn geliebt" . . . . . . . . . . . . . . M. 2.–
Zwischenspiel (vor Akt III) für Klavier M. 2.–
Gesang der Heliane für Violine u. Klav. M. 2.–

Hermann Reutter

Tanz-Suite op. 29 für Klavier . . . . . M. 2.–

Heinrich Kasp. Schmid

Sonate für Violine und Orgel, op. 60 . M. 3.–

Cyril Scott

Konzert für Violine u. Orch. Klav.-Ausz. M. 6.–
(Aufführungsmaterial nach Vereinbarung)
Die Hummeln (Bumble-Bees) für Viol. solo M. 1.50

Lothar Windsperger

Konzert für Violine und Orchester, op. 39
Klavierauszug . . . . . . . . . . . M. 8.–
(Aufführungsmaterial nach Vereinbarung)

Sonaten für Viola da gamba und Klavier

Neuausgaben von Christian Döbereiner
K. F. Abel, Sonate e moll – A. Kühnel, Sonate Nr. 7 G dur; Sonate Nr. 9 D dur . je M. 4.–
Dieselben Sonaten erschienen für Cello und Klavier in der Sammlung Cello-Bibliothek als Nr. 68, 69 und 70 . . . . . . . . . je M. 1.80

### IN VORBEREITUNG

Conrad Beck

Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester

Arthur Benjamin

Concertino für Piano und Orchester

Ernesto Halffter

Sinfonietta für großes Orchester

Paul Hindemith

Sonate für Viola d'amore und Klavier
Sing u. Spielmusiken f. Liebhaber u. Musikfreunde, op. 45. Nr. 1 Frau Musica. Nr. 2 Kanons (für 2 Singstimmen mit Instrumenten), Nr. 3 Der Jäger aus Kurpfalz (für Streicher und Holzbläser)
Konzert f. Viola d'amore u. Orchester op. 46 Nr. 1
Konzert für Orgel und Orchester op. 46 Nr. 2

Fritz Kreisler

Kadenzen zum Violinkonzert v. Beethoven; Kadenz zum Violinkonzert von Brahms; J. S. Bach, Sonate E-dur.

Franz Schubert

Neue Lieder-Auswahl von Johannes Messchaert. 2 Bände. Ausgabe für hohe Stimme.

Ernst Toch

Fanal für großes Orchester und Orgel, Op. 45
Egon und Emilie. Kein Familiendrama von Chr. Morgenstern in einem Akt, Op. 46

Alexander Tansman

Konzert für Klavier und Orchester

Friedrich Wilckens

Die Rache des verhöhnten Liebhabers. Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten, Text von Ernst Toller.

Lothar Windsperger

Neue Quinten-Uhr für die Jugend.
24 Präludietten, op. 40

Das Lied der Völker (Heinrich Möller)

Band XII: Ungarische Volkslieder

# Neuere Orchesterwerke

| Besetzung Stimmen | Komponist, Werk | Spieldauer Minuten |
|---|---|---|
| | **I. Albeniz** | |
| — | Iberia-Suite (Arbos). In Vorbereit. | — |
| | **A. Casella** | |
| 21 | Pupazzetti (5 Stücke) . . . . | 22 |
| | **Conrad Beck** | |
| 5 | Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester | 20 |
| | **M. de Falla** | |
| 28 | Nächte in spanischen Gärten. (Klavier und Orchester) . . | 35 |
| 28 | Zwischenspiel und span. Tanz aus „Ein kurzes Leben" . . | 15 |
| 33 | Drei Tänze aus „Der Dreispitz" | 25 |
| | **P. A. Grainger** | |
| 14/19 | Mock-Morris, Irischer Tanz . . | 3 |
| 7 | – für 7st. Streichorchester . . | 3 |
| 21/28 | Molly on the Shore . . . . . | 6 |
| 7 | – für 7st. Streichorchester . . | 6 |
| 28/34 | Shepherds Hey (Morris-Tanz) . | 5 |
| 8 | Irish Tune für Streichorchester und 2 Hörner . . . . . | 5 |
| | **Jos. Haas** | |
| 15 | op. 64 Variationen über ein altes Rokoko-Thema . . . . . | 40 |
| | **Ernesto Halffter** | |
| 18 | Sinfonietta in D dur . . . . . | 35 |
| | **Paul Hindemith** | |
| 12 | op. 24 Nr. 1 Kammermusik Nr. 1 | 30 |
| 10 | op. 28 Konzertsuite aus „Der Dämon" . . . . . . . . | 25 |
| 26 | op. 38 Konzert für Orchester . . | 17 |
| 22 | op. 41 Konzertmusik für Blasorch. | 15 |
| 33 | Tänze aus Nusch-Nuschi . . . | 12 |
| | **Ph. Jarnach** | |
| 35 | op. 11 Sinfonia brevis . . . . | 22 |
| 31 | op. 19 Morgenklangspiel . . . | 15 |
| | **E. W. Korngold** | |
| 32 | op. 4 Schauspielouvertüre . . . | 16 |
| 31 | op. 5 Sinfonietta . . . . . . | 45 |
| 19 | op. 11 Suite aus „Viel Lärmen um Nichts" . . . . . . . | 25 |
| 44 | op. 13 Symph. Ouverture „Sursum corda" . . . . . . . | 22 |
| 40/41 | Vorspiel u. Karneval a. „Violanta" | 18 |
| 33 | Zwischenspiel aus „Das Wunder der Heliane" . . . . . . | 12 |
| | **G. F. Malipiero** | |
| 14 | Oriente immaginario . . . . . | 20 |
| 15 | Groteske . . . . . . . . . . | 7 |
| 35 | Ditirambo Tragico . . . . . | 20 |
| 35 | Impressioni dal vero. Suite II . | 30 |
| 15 | La Cimarosiana. Suite . . . . | 12 |
| | **D. Milhaud** | |
| 21 | Saudades do Brazil, Suite v. Tänzen | 40 |
| | **G. Pierné** | |
| 35 | Impressions de Music Hall . . | 20 |
| | **M. Ravel** | |
| 37 | Alborada del Gracioso . . . . | 10 |
| 34 | Une barque sur l'océan . . . | 8 |
| 15 | Pavane . . . . . . . . . | 5 |
| | **W. Schulthess** | |
| 19 | op. 9, Serenade f. kl. Orchester . | 30 |
| | **Cyril Scott** | |
| 40 | Zwei Passacaglien . . . . . . | 25 |
| 23 | Egyptische Suite . . . . . . | 25 |
| | **B. Sekles** | |
| 38 | „Sommergedicht". 3 Sätze . . . | 12 |
| | **Rudi Stephan** | |
| 36 | Musik für Orchester . . . . . | 20 |
| 7 | Musik f. sieben Saiteninstrumente | 25 |
| 29 | Musik für Geige und Orchester . | 20 |
| | **I. Strawinsky** | |
| 36 | Feuerwerk. Fantasie . . . . . | 8 |
| 17 | Suite Nr. 1 für kleines Orchester | 15 |
| 19 | Suite Nr. 2 für kleines Orchester | 15 |
| 11 | Ragtime . . . . . . . . . | 12 |
| 31 | Feuervogel-Suite . . . . . . | 30 |
| | **B. Stürmer** | |
| 14 | op. 24 Tanz-Suite . . . . . | 10 |
| 14 | op. 25 Zeitgesichte, 3 Tänze . . | 10 |
| | **E. Toch** | |
| 6 | op. 30 Tanz-Suite . . . . . | 25 |
| 10 | op. 33 Fünf Stücke . . . . . | 20 |
| 22/27 | op. 39 Spiel für Blas-Orchester . | 10 |
| 28 | op. 42 Komödie für Orchester . | 18 |
| 28 | op. 45 Fanal . . . . . . . | 10 |
| 15 | Vorspiel zu einem Märchen . . | 7 |
| | **L. Windsperger** | |
| 32 | op. 22 Sinfonie in a moll . . . | 55 |
| 31 | Konzertouvertüre . . . . . . | 18 |
| 30 | Vorspiel zu einem Drama . . . | 12 |

Ansichtsmaterial bereitwilligst

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ



Die guten
MARMA
Saiten
BHD
MARMA „MAESTRO“
Römische Künstlersaite
MARMA „TEMPLON“
Solisten-Saite
MARMA „ECHT SILBER“
drahtfest, temperiert
„SILVERIN“
(SILBERSTAHL)
die bekannte Kreisler-Saite
ALLE ANDEREN SAITEN
Ueberall zu haben
MARMA-MUSIKINDUSTRIE M. B. H. / MAINZ
Fabrikation: Markneukirchen

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto.  Für Anzeigen und Verlagsmitteilungen verantwortl.: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: Scotson; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. (12 H.) 8.– Mk., viertelj. (3 H.) 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

## ZUM INHALT

Die schon in früheren Heften begonnenen und systematisch ausgebauten Beziehungen zur russischen Musikkultur werden hier wieder aufgenommen. Der Fragenkreis umspannt diesmal ein räumlich und sachlich geweitetes Stoffgebiet. Unter den ersten Gesichtspunkt fällt die zusammenfassende Darstellung der ukrainischen Entwicklung, welche deren geistiger Führer Philipp Kositzki, der Leiter der Musikabteilung des ukrainischen Volkskommissariats für Bildungswesen, vorlegt. Der Aufsatz führt in einen uns Deutschen bisher völlig unbekannten Bereich. Zu den sachlichen Erweiterungen gehören die Untersuchungen über die Entwicklung der Musikkritik in Rußland. Der den Lesern des MELOS bereits bekannte Verfasser leitet, was nicht ohne Interesse sein dürfte, da es Ähnliches bei uns noch nicht gibt, ein Seminar für Musikkritik am Staatlichen Kunsthistorischen Institut in Leningrad.

Die neue Form unserer Notenbeilage erlaubt uns, auch geschlossene Stücke in kleinerem Umfang vorzulegen, wie in diesem Falle ausgewählte Proben kirgisischer Volksmusik, von der bisher kaum irgend eine Kunde zu uns gelangte.

Die Rubrik RUNDFUNK bringt in diesem Hefte zum ersten Male einen Überblick über die musikalischen Programme der letzten Monate. Die MELOSKRITIK stellt in der Werkbesprechung Honeggers neue Musik in den Mittelpunkt. Die letzten dramatischen Werke dieses Komponisten lassen deutlicher, als es bisher möglich war, die Impulse seiner künstlerischen Entwicklung erkennen. Seine „Antigone" bezeichnet einen charakteristischen Typus gegenwärtigen Opernschaffens.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Wolfgang Greiser (Elbing)

## BETRACHTUNGEN ZUR FRAGE DER ENTSTEHUNG DER RUSSISCH-KÜNSTLERISCHEN MUSIK

Es ist ein augenscheinlich auffallendes Moment, daß man in ganz Europa ebenso wie in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, in den Kulturteilen Asiens ebenso wie in denen Afrikas unter den gewiß vielseitigen Künsten des Rußlands der Gegenwart der jüngsten Kunstrichtung dieses Landes, seiner Musik, ein ganz besonderes Interesse entgegenträgt. Auffallend ist dieses Moment umsomehr, als russische Kunst sonst eigentlich im allgemeinen einen recht schweren Kampf um ihre Anerkennung auszufechten hat. Auf dem Gebiet der Musik aber hat das an sich als kulturell zurückstehend behandelte Land anscheinlich alle Errungenschaften der musikalischen Fortschrittlichkeit anderer Länder leicht aufzunehmen und zu assimilieren und die Ergebnisse dieser Achtsamkeit raschest in das Betätigungsfeld eines Volkes einzustellen gewußt, dessen musikaliches Bedürfnis ungemein groß, dessen tonsprachliches Leben individuellst und zugleich auch harrend in dem Drange nach Mitteilsamkeit stand. So kommt es, daß alle russische Musik bis in die neueste Zeit hinein den geradezu als üppig zu bezeichnenden Schatz der Volksliedpflege zur Grundlage und zum Fundament seines Aufbaues tragen mußte; denn erst aus dieser Erscheinung heraus enstand Rußlands rein künstlerische Musik.

Als erste Stufe dieser künstlerischen Entwicklung russischer Musikpflege ist gleichsam die von Westeuropa importierte leichtere und schwerere Theatermusik aufzufassen. Aus ihrer Vielgestaltigkeit heraus war es vor allen Dingen zunächst einmal die Oper, die im zaristischen Rußland des 17. Jahrhunderts den Interessen der damals russischen Aristokratie am eindringlichsten nahe kam. Doch waren es in erster Linie nicht russische Komponisten, die diese Musikrichtung im Zarenreiche zu entwickeln vermocht hätten, sondern mit der italienischen Oper auch deren Komponisten, die sich gern in den Dienst des Zarenhofes zu stellen bereit waren, und nach Araia, Galuppi und Paesiello nur ungern den später herbeigerufenen französischen Nachfolgern Platz machten.

Russische Meister begannen sich erst Ausgangs des 18. Jahrhunderts als selbständige Künstler in der Musik bemerkbar zu machen. Sie entstammten zumeist dem russischen Adelsstande, traten aber doch allgemein, selbst in den damals führenden Gesellschaftsschichten, noch so schwach in Erscheinung, daß man getrost behaupten darf, daß Rußland zu Zeiten unseres Karl Maria v. Weber und unseres Schubert so gut wie gar keine eigene Opernmusik besaß. Es bedurfte erst der Arbeiten eines Michael Glinka (1804 – 1857), um Werke von Klang und Achtung schaffen zu können, die in ihrer gehaltvollen musikalischen Tonkunst eine Gegenüberstellung zu den gleichgerichteten Kompositionen Westeuropas ertragen konnten. Die Bourgeoisie schenkte ihnen demzufolge auch gern eine recht anerkennende Beachtung, und war in Glinkas „Russlan und Ludmilla“ auch oft eine ganz enge Anlehnung des Komponisten an Webers und Mozarts Satz- und Thementechnik vorhanden und feststellbar, so traten hinter Glinka doch alle seine Zeitgenossen russischer Mitarbeiterschaft so stark in den Schatten, daß er sehr bald der ge-

feierte russische Führer der Oper im Zarenstaate war. Glinkasche Rhythmen sind ja auch uns Deutschen nicht fremd geblieben.

Trotz alledem fanden weder Glinka noch seine Zeitgenossen und Mitarbeiter russischer Opernkompositionen, so sehr diese auch dem Bedürfnisse des heimatlichen Landes entnommen worden waren und entsprachen, nicht die Resonanz und den Aufnahmekreis im Volke, den man den ebenso fleißigen wie reizvollen Arbeiten eigentlich hätte wünschen mögen. Aber es waren an sich eben zu begrenzte und zu beengte Volkskreise, die das durchaus intelligente Schaffen dieser ersten musikalischen russischen Schule guten Könnens stützten, und so blieb der begonnene Anlauf zur Entwicklung einer russisch typischen Kunstmusikpflege eigentlich nach kurzem Aufleben auch schon wieder auf halbem Wege stehen; denn es gelang weder der Aristokratie noch der damaligen sehr einflußreichen Adelsgruppe der Rasnotschinzy die Atmosphäre der Auswirkung dieser ersten Kompositionsschule auf einen ganz starken Untergrund zu stellen.

Dieses Fehlen einer großen Basis konnte sodann natürlich auch nicht sofort durch Neuanlehnungen Rubinsteins und selbst Tschaikowskis an neuartige Westmotive europäischer Kompositionen ersetzt werden, und so bedurfte es erst des Dreigestirnes Borodin, Mussorgski und Rimsky-Korssakow, um die Psychologie der tragenden Volksmasse durch die Verknüpfung des Volksliedes mit der Technik der künstlerischen Komposition kollektiv gewinnen zu können. Drei Gliederungsgruppen sind hierfür charakteristisch und bedeutsam geworden, der Skrjabinsche Tonsymbolismus, die Strawinskische Koloratur und der Neoklassizismus Pokrofjews. Nun brauchte nur noch Glasunow zu den soeben genannten Komponistengruppen hinzuzutreten, um den Ruf russischer Musik unmittelbar vor Kriegsausbruch in alle Weltteile treten zu lassen. Zu ihm gesellte sich dann noch der ruhmreiche Rachmaninoff mit seiner schöpferischen Kraft, und treten selbst jetzt noch trotz allen eigenen Schaffens der Einfluß Wagners und Debussys immer und immer wieder unableugbar in Erscheinung, so nahm die russische Musik nunmehr doch zugleich auch eine so feine Stilkultur an sich selbst vor, daß sie neben die Opernpflege nur noch die Kammer zu treten lassen brauchte, um bei aller Sympathie zum Westen das charakteristisch nationale Merkmal in ihr als ein Vermächtnis festhalten zu können, das bis in unsere Tage hinein immer wieder überrascht.

Als Rußland im Weltkriege von der Revolution und ihren Auswirkungen erfaßt wurde, rief diese naturgemäß auch auf dem Gebiete der Musik zunächst einmal eine starke Verwirrung hervor. Diese machte sich bei einem Teile aller russischen Künstler darin bemerkbar, daß sie sich in das Ausland begaben, während ein anderer Teil im Inlande verblieb. Der zurückgebliebene Teil erwies sich aber als ungemein geschwächt, da eben die Besten auch hier die „Front" verlassen hatten. Rachmaninoff, Pokrofjew, Metner, der Dirigent Kussewitzki, die Pianisten Borowski und Orlow und viele andere waren fluchtartig ins Ausland gewandert. Zugleich hatte aber auch das Publikum als Musikliebhaber eine völlige Abwandlung und Auswechselung erfahren. Über die kleinen Kreise der Aristokratie des Einst war nun die Millionenmasse der arbeitenden Bevölkerung emporgewachsen und zeigte im Einvernehmen mit ihrer Jugend ein geradezu ungeheuerlich reiches Maß neuen Musikbedürfnisses. Die Konzertsäle wurden jetzt von der neuen Zuhörerschaft förmlich gestürmt, Konzertgruppen und Orchester allerorts organisiert und

vom Volkskommissariat für Bildungswesen in jeder Weise weitest protegiert. Selbst auf die Zusammensetzung der Programme gewannen die neuen Musikgemeinden Einfluß. Das Problem des Spielplanes wurde sogar zur aktuellen Frage der Menge, die Hebung ihres künstlerischen Niveaus darin erstrebt und doch mit den Allgemeinerlebnissen der Revolution derart eng verknüpft und verbunden, daß zum Inhalte jetzt nur noch die neue Gestaltung zu treten brauchte, um neben den Sinn der Musikpflege nun auch die Methode der Neuwahl treten zu lassen. Die unter freiem Himmel abgehaltenen Revolutionsmassenfeiern forderten auch eine hierfür geeignete Musik. Der „Proletkult" gab ihr neue Ausdrucksweisen, und gegenwärtig ist der „Musiksektor des Staatsverlages in Rußland" der Hauptverbreiter dieser Sonderart revolutionärer Musikliteratur. Damit stützt er insonderheit die Qualitäten Gnesin, Krein, Glier und andere aktive Kräfte.

Zu alledem brachte auch die allgemein eingetretene wirtschaftliche Festigung des Landes nach und nach wieder eine Dezentralisierung vom Kriegsepoche-Kommunismus, und so bestehen in einzelnen Großzentren Rußlands, z. B. in Moskau, Leningrad und Odessa, zur Zeit besondere Abonnementssysteme zwecks materieller Fundierung der tatsächlich in vorderster Reihe marschierenden Arbeiterintelligenz. Von Moskau bis hin in die entlegensten Provinzwinkel reichen heut somit die Organisationen der an Zahl immer größer werdenden Symphonie-Orchester, und die Riesenerfolge der Beethovenfeiern in Leningrad, Odessa und Tiflis reden ungezwungen in lauten Tönen vom Einflusse dieser Art Musikkrönung auf Rußlands Arbeiterklubs. Die Konzerte hochqualifizierter Virtuosen konnten wiederholt vor einem reinen Arbeiterauditorium stattfinden, und der Umstand, daß die Moskauer, Leningrader und Odessaer Philharmonie sowie die Moskauer Assoziation für moderne Musik enge Verbindungen mit Westeuropa geschaffen und aufrecht erhalten haben, charakterisiert zur Genüge die gegenwärtige künstlerische Musiklage Rußlands als machtvoll, stark und als den Ausdruck eines Willens, in dem sich des Volkes Herz und Seele auf hoher Musikbasis finden.

Philipp Kositzki (Charkow)

# MUSIK IN DER SOWJET-UKRAINE

1.

Zur Beurteilung der seit der Revolution erzielten Fortschritte auf dem Gebiet der Musik muß man die Tatsache in Betracht ziehen, daß bis 1917, d. h. in der Periode des zaristischen Regimes die ukrainische Kultur, ganz gleich in welcher Form sie sich äußerte, unterdrückt worden war. Wir wollen nicht die Repressalien in Schule, Presse, Literatur, Theater usw. aufführen, bemerken nur einige Tatsachen, die die Musik direkt angehen: es dürfte wohl bekannt sein, daß in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts der Komponist Lissenko wegen des Verbots, öffentlich ukrainische Musik zur Aufführung zu bringen, in einem Konzert ukrainische Volkslieder in französischer Sprache singen lassen mußte. Bei Schulfeiern waren ukrainische Volkslieder und Komatki (ukrainische Weihnachtslieder) verboten. Die Geistlichkeit forderte von den Lokalbehörden, vorwiegend in den Dörfern, das Verbot, ukrainische Volkslieder zu singen.

Auf diese Weise erstrebte man, die Entwicklung der Liedkomposition zu unterbinden und das ukrainische Lied aus dem Leben des Volkes zu entfernen.

Konservatorien und Musikschulen in der Ukraine haben bewußt das ukrainische Volkslied ignoriert; die an der ukrainischen Musik Interessierten mußten sich privatim Lehrer suchen oder halb illegale Musikschulen gründen. Daher wäre es vergeblich, unter solchen Bedingungen irgend eine nennenswerte Entwicklung der ukrainischen Kultur, nationaler Formen zu erwarten.

Einzelne Künstler, die auf diesem Gebiete arbeiteten, mußten bereit sein, über sich allerhand administrative Gegenmaßnahmen ergehen zu lassen, die auch nicht selten vorgekommen sind. So fanden bei bedeutenden Komponisten ihrer Zeit, wie Lissenko, Stezenko u. a. Haussuchungen, Verhaftungen und auch Verschickung statt. Trotz alledem gingen aus der Ukraine eine Reihe Komponisten hervor, die eine ansehnliche Musikliteratur (Chöre, Lieder, Kammermusik, Opern) geschaffen haben. Es waren die Komponisten Lissenko, Nischtschinski, Stezenko, Stepowij, Seniza, Leontowitsch u. a. sowie Chordirigenten, von denen einige, z. B. Koschitz, weithin bekannt geworden sind. Was die Volkskomposition anbetrifft, so gibt sie ein in kultureller Beziehung sehr wertvolles Material ab, das bisher noch nicht vollständig gesammelt und erforscht ist. So war, in kurzen Zügen gezeichnet, die Lage der Musik in der Ukraine, die auf dem Territorium des zaristischen Rußlands eine Bevölkerung von über 28 Millionen zählte.

Die Oktoberrevolution 1917 brachte für die ukrainische Musik die nationale Befreiung. Der ukrainische Sowjetstaat proklamierte als Losung die „Liquidierung des musikalischen Analphabetentums der Massen". Der Sowjetstaat (bewußt der Bedeutung, die Musik als Hilfsmittel für politische Erziehung der Massen hat) bemüht sich, die bestmöglichen Bedingungen zur Entwicklung des selbsttätigen Musikschaffens der Arbeiter- und Bauernmassen, als der musikalisch am rückständigsten Schichten, zu erzeugen und dadurch die Bedingungen für eine dem Inhalt nach proletarische, der Form nach nationalen Musik zu schaffen.

Unser System der musikalischen Bildung entspricht unserem allgemeinen Bildungssystem und hat drei Arten von Musikschulen: Institut, Technikum und Berufsschule. Institut und Technikum sind Hochschulen, die sich in der Art der Qualifikation, die der Student dort erhält, unterscheiden. – Institute bilden aus: Pädagogen, Dirigenten, Komponisten, Musiktheoretiker und Instruktoren für musikalische Massenarbeit. Die Techniken: Instrumentalisten und Sänger für Konzert, Oper etc. Die Musikberufsschulen sind Mittelschulen, die Schüler für Institute und Techniken vorbereiten. In einzelnen Fächern (Bläser, Klavierstimmer usw.) geben sie den Schülern eine volle Qualifikation.

1926–27 haben wir in der Sowjetukraine 3 Musikinstitute (Charkow, Kiew, Odessa), 6 Techniken und 26 Musikberufsschulen. Außerdem gibt es für Erwachsene, die ihres Alters wegen nicht in Berufsschulen, resp. Techniken oder Institute aufgenommen werden, sogenannte „Musikkurse", in denen sowohl elementare Kenntnisse in Verstehen und Ausüben der Musik beigebracht als auch die Schüler bis zur Konzertreife herangebildet werden. Gegenwärtig haben wir zehn solcher Musikkurse.

Eine elementare Musikbildung erhalten die Kinder teils in den Arbeitsschulen, teils in den Kinderabteilungen, die an den Musikberufsschulen bestehen, teils in den

Musikzirkeln der Klubs *), In letzter Zeit geht man dazu über, einzelne Arbeitsschulen mit einem bestimmten musikalischen Einschlag im Schulprogramm einzurichten.

Neben der Reorganisation des Systems der Musikbildung wurde eine große Arbeit durchgemacht in Bezug auf die Proletarisierung und Ukrainisierung der Musikschulen. Die Schwierigkeit in dieser Hinsicht kann man erst würdigen, wenn man in Betracht zieht, daß einerseits bis 1917 die Schüler an den Musikschulen vorwiegend aus Kreisen des Bürgertums und der bürgerlichen Intelligenz stammten, andererseits die national-ukrainischen Formen absolut ignoriert wurden.

In den letzten Jahren konnte man in dieser Hinsicht Fortschritte feststellen, die durch folgende Tabelle **) veranschaulicht werden:

| | Arbeiter | Bauern | Angestellte | Andere | Insgesamt |
|---|---|---|---|---|---|
| Musikinstitute | 11,5 % | 11,6 % | 62,7 % | 14,2 % | 100 % |
| Musik-Techniken | 8,7 % | 2,3 % | 78,4 % | 10,6 % | 100 % |
| Berufsschulen | 14,2 % | 3,7 % | 54,6 % | 27,5 % | 100 % |

Auf dem Gebiete der Ukrainisierung: der Unterricht wird zum größten Teil in ukrainischer Sprache geführt. Neue Fächer sind eingeführt: Geschichte der ukrainischen Musik, Studium ukrainischer Volkslieder, ihr Bau, ihr Stil, musikalische Bearbeitung ukrainischer Volkslieder (als Pflichtfach in Kompositions- und Theorieklassen).

Einen weiteren Fortschritt bilden die vielen Musikvereinigungen öffentlich-gesellschaftlicher Art (Chöre, Vokal-Ensembles, Quartette u. a.). Die Chöre der Klubs nicht mitgerechnet, gibt es gegenwärtig in der Ukraine etwa 1500 Chöre. Diese sind in drei Typen eingeteilt: Orts-, Bezirks- und Staatschöre. Die ersten treten nur in ihrem Wohnort auf, die Bezirkschöre konzertieren innerhalb ihres Bezirks, (Okrug = Provinz), die letzten bereisen die ganze Ukraine. – Der beste Staatschor „Dumki" ***) bereiste seit seiner Gründung vor ca. 8 Jahren schon einige Male die ganze Ukraine, konzertierte auch in Weißrußland, in Moskau, Leningrad, Kaukasus usw. – Auch die Quartette ***), Vokal-Ensembles ***), usw. bereisen die Ukraine. Die Kiewer Kobsarenkapelle ***) (Spieler ukrainischer Nationalinstrumente) hat in den letzten zwei Jahren auf ihren Konzertreisen in der Ukraine fast in jedem Städtchen gespielt und über 200 Konzerte gegeben.

Um breiteste Schichten der Bevölkerung zur Musikpflege heranzuziehen, hat das Volkskommissariat für Bildungswesen, unter engster Mitarbeit der öffentlich-gesellschaftlichen Musikorganisationen und der Musikschulen, im Dezember 1926 den „Tag der Musik" als einen staatlichen Feiertag bestimmt. Als erste Aufgabe die dieser Tag erfüllen sollte, war gestellt: Heranziehen der Massen zur Musik, Popularisation der national-ukrainischen und der ausländischen Musik unter den Massen, Propaganda für Musik und ihre soziologische Bedeutung. – Der Eintritt zu den anläßlich des „Tages der Musik" veranstalteten Konzerten, denen Vorlesungen vorausgingen, war frei. Es wurden Konzerte nicht nur in den Städten und Arbeitervierteln, sondern vielfach auch auf

*) Der Klub ist die Kulturpflegestelle für die Gesamtbelegschaft eines jeden Unternehmens. Solche Klubs sind jeder Fabrik, jedem Unternehmen staatlicher und genossenschaftlicher Art, jeder Gewerkschaft, jeder Behörde usw. angeschlossen. – Auf dem Dorf ist es das Dorfhaus (Selbudynok).

**) Nach Angaben der offiziellen Statistik des Volkskommissariat für Bildungswesen für das Lehrjahr 1925–26.

***) der allukrainischen Musikgesellschaft „Leontowitsch" angeschlossen.

dem Lande veranstaltet. – Das Interesse breiter Massen war außerordentlich groß. Eine Menge Fragebogenmaterial, das in diesen Konzerten verteilt worden war, um Geschmack, Wünsche, Eindruck usw. der Besucher zu erfahren, wird jetzt durchgesehen und durchgearbeitet.

Einen ähnlichen Massencharakter trug die Feier anläßlich Beethovens 100jährigem Todestag, wenngleich diese Feiern vorwiegend in den Städten stattgefunden haben, wo Musikschulen und Orchester bestehen. In Charkow wurde die Beethovenfeier mit einem großen Meeting in der Oper eröffnet, dem Orchester-, Kammermusik- und Solistenkonzerte folgten (vom 26. März bis 15. Mai 1927). Die Kammermusik und Solistenkonzerte wurden vielfach in den Arbeitervierteln wiederholt.

Der politisch-aufklärende Erfolg dieser Beethovenfeiern bestand darin, daß breitere Massen Beethovens Werke kennen lernen konnten, und daß man dabei seine Werke und Bedeutung von der sozialen Seite aus hat beleuchten können.

Solche Musikkampagnen sind für uns von großer Bedeutung; überall beleben sie die musikalische Tätigkeit, ziehen alle aktiven Elemente (Chöre, Orchester, Musikschulen) in die Arbeit hinein, lenken die Aufmerksamkeit breiter Schichten auf musikalische Ereignisse, erwecken Interesse an Musik und bringen die Massen in ein näheres Verhältnis zur Musik.

2.

Ein besonderes Ereignis war 1925 die Eröffnung der ukrainischen Staatsoper in Charkow. 1926 begannen auch die Staatsopern in Kiew und Odessa Opern in ukrainischer Sprache zu bringen. Diese drei Opernbühnen sind im Operntrust vereinigt, werden einheitlich verwaltet und unterstehen unmittelbar dem Volkskommissariat für Bildungswesen. Durch diese Vereinigung war es dem Operntrust möglich, die besten Künstler und Kräfte heranzuziehen. – Von Aufführungen, die in künstlerischer Hinsicht besonders wertvoll waren, kann man „Fürst Igor“ (in ukrainischem Stil), „Jahrmarkt von Sorotschin“, „Schmuck der Madonna“, „Meistersinger“, „Barbier von Sevilla“, „Carmen“ und einige andere russische Opern hervorheben.

Der Operntrust veranstaltet durch sein Konzertbüro eine Reihe symphonischer Konzerte, zum Teil unter Mitwirkung oder Leitung von Gastkünstlern (Oskar Fried, Malko, Prokoffieff, Medtner, Kubelik u. a. m.).

An ukrainischen konzertierenden Vereinigungen haben wir das Streichquartett „Leontowitsch“, das vorwiegend neue Quartettliteratur bringt, das Streichquartett „Villome“, Symphonieorchester, Kobsarenkapellen in Charkow, Kiew und Poltawa; von Chören: „Dumki“, „Duch“ u. a. – Auch die Musikschulen entfalten eine intensive Tätigkeit durch verschiedenste Konzertverstanstaltungen.

Eine besondere Erwähnung verdient die bereits genannte Musikgesellschaft „Leontowitsch“, der weit über 1000 Musikorganisationen und zehntausende Mitglieder angehören. Diese 1921 gegründete Gesellschaft begann auf öffentlich-gesellschaftlicher Basis Musik unter der Losung „Oktober in der Musik, Musik für die Massen“ zu propagieren. Von Jahr zu Jahr wuchs die Popularität dieser Gesellschaft, die sich sowohl in organisatorischer Hinsicht weit verzweigte, als auch einen größeren Einfluß auf das Musikleben in der Ukraine gewann. Gegenwärtig hat diese Gesellschaft in allen größeren Städten der Ukraine ihre Ortsgruppen, die durch Unterteilung bis in die Dörfer hinein organisatorisch

verbunden sind. Die Zentralleitung hat ihren Sitz in Charkow. Die Arbeit der Gesellschaft wird von Sektionen für Konzertieren, Komposition (an der fast der gesamte Komponistennachwuchs teilnimmt), Musikwissenschaft, Methodologie, Musikverlag usw. durchgeführt. Ihr Organ besitzt die Gesellschaft in der Zweimonatsschrift „Musyka" der einzigen Musikzeitschrift der Ukraine, die sowohl musiktheoretische Beiträge bringt, als auch das jeweilige Musikleben in der Ukraine wiederspiegelt. Auf musikwissenschaftlichem Gebiet wird außer der entsprechenden Sektion der Gesellschaft im Musikethnographischen Kabinett der ukrainischen Akademie der Wissenschaft in Kiew (unter Leitung des Ethnographen K. Kwitko) und in den Musikforschungszellen der Musikinstitute (besonders in Kiew unter Leitung des Musikhistorikers Prof. Grintschenko) gearbeitet.

In der neueren ukrainischen Musik kann man von zwei Richtungen sprechen, einmal diejenige, die neue Formen und neue Klangfarben sucht, die andere, die auf der Basis des national-ukrainischen Volksliedes in seinen verschiedensten Formen zur künstlerischen Höhe strebt. – Von jetzt in der Sowjetukraine lebenden Komponisten sind folgende zu verzeichnen: Seniza, Werikowski, Rewuzki, Janowski, Lisowski, Kositzki, Zolotarew, Kostenko, Liatominiski, Boguslawski, Meitus, Dremzow, Tolstiakow, Werhowinez, Batiuk, Popaditsch, Jazinewitsch; von den jüngsten Steblianko, Koliadu, Pogarski, Borisow.

Ist es im Rahmen eines Artikels nicht möglich, ein erschöpfendes Bild von der Musik in der Sowjetukraine zu geben – wir haben das weite Gebiet der musikaufklärenden Arbeit, wie sie in den Klubs, in den Dörfern, unter Arbeiter- und Bauernmassen durchgeführt wird, kaum erwähnt – so hoffe ich doch, einen kleinen Überblick gegeben zu haben.

Als ständige Erscheinung auf allen Gebieten der Musik sehen wir einen dauernden Zuzug neuer, frischer, junger Kräfte, der uns die Überzeugung gibt, daß die Entwicklung der ukrainischen Musik, die Jahrhunderte hindurch in künstlichen Grenzen gehalten wurde, fortschreiten wird.

Alois Melichar (Berlin)

## DAS KIRGISISCHE LIED

In einer erlebnisreichen Periode meines Lebens fuhr ich einmal (es war im Januar 1925) mit einem Oeldampfer von Baku über das Kaspische Meer nach Krasnowodsk; nach einer anschließenden sechzigstündigen Schnellzugsfahrt durch die Turkestanische Wüste sah ich mich in die Jugendgefilde eines Tausendundeinenacht-Märchens versetzt: Ich befand mich in Samarkand. Wer vermöchte diese Wunderstadt, dieses „östliche Juwel" zu schildern? Wessen Feder besäße die Fähigkeit, von dieser zur Wirklichkeit gewordenen Traum- uud Fantasiestadt mit ihren orgiastischen Formen- und Farbenexzessen ein auch nur annähernd der Wahrheit entsprechendes Bild zu vermitteln? Ich stand auf dem „Registan", jenem in ganz Mittelasien berühmten Platz, der von drei rechtwinkelig zueinanderstehenden riesig dimensionierten Moscheen-Medresen *) gebildet wird. Diese

*) Medresa – orientalische Hochschule, in der hauptsächlich der Koran und seine Exegese gelehrt wird.

im reinsten persischen Stil aufgeführten Gebäude gewähren durch ihre hohen Minaretts und Torbogen (den sogenannten Pischtak's), besonders aber durch die Wandbekleidung mit buntfarbigen, die wunderbarsten Arabesken aufweisenden Fayenceziegeln einen feenhaften Eindruck. Die vierte Seite des Platzes läßt den Blick frei nach dem Bazar mit seinem den Europäer so anziehenden lebhaften Getriebe: feilschende Sarten, Perser, Usbeken in glänzenden Seidenchalaten und bunten Turbans, Turkmenen und Kirgisen mit riesigen Lammfellmützen, Tataren, Armenier, Russen im Leinenkittel, tief vermummte muselmanische Frauen mit dem schwarzen Roßhaargitter vor dem Gesicht, gestickte Seidentücher anbietend, Männer, die sich von schmierigen Straßenbarbieren den Schädel glattrasieren lassen, schwer bepackte Kamelkarawanen usw. Es ist ganz natürlich, daß dieses mir fremde Leben und Treiben meine Aufmerksamkeit im höchsten Grade absorbierte; nichtsdestoweniger sollte sie alsbald durch ein weit anziehenderes Objekt gefesselt werden.

Aus der Portalnische einer Moschee ertönte eine getragene, schwermütige Melodie, von einer Männerstimme mit großem Pathos und leidenschaftlichem Schwung vorgetragen. Ich nähernde mich dem Orte von wo der Gesang herkam und konnte bald erkennen, daß sich die Melodie in der mixolydischen Tonart bewegte. Als charakteristisch drängte sich mir noch ihre freie rhapsodische Form auf, die weniger periodische als deklamatorische Gestaltungsprinzipien verriet. Bald war ich so nahe gekommen, daß ich den Sänger ins Auge fassen konnte. Vor mir stand, in einen zerlumpten Seidenchalat gehüllt, ein Mann, dessen stark geschlitzte Augenlider und breite Backenknochen ohne weiters die mongolische Abstammung erkennen ließen. Als er sein Lied beendet hatte, fragte ich ihn, wer er sei und woher er komme. Er antwortete mir in gebrochenem Russisch, er sei ein Kirgise aus der Umgebung Taschkents und bringe sich durch Singen und Spielen auf dem „Kobyz“ fort. Er wies dabei auf ein merkwürdig geformtes Saiteninstrument mit einem birnenförmigen, durch einen Einschnitt in zwei Hälften zerfallenden Resonanzkörper, dessen obere den Saiten zugekehrte Hälfte mit einem Fell überzogen war, während der untere, breitere Teil unbedeckt blieb. Von merkwürdiger Beschaffenheit waren die beiden Saiten, die sehr hoch, ungefähr 2 cm vom Griffbrette abstanden. Es waren zwei Bündel schwarzer, lose zusammengedrehter Roßhaare. Ein drittes Bündel bildete den Bezug eines plumpen hölzernen Bogens. Ein grauweißer Strich, an der Stelle wo die Bogenhaare die „Saiten“ berühren, verriet die Anwendung von Kolophonium. Ich gab dem Musikanten ein 50-Kopekenstück (für ihn eine unerwartet hohe Einnahme) und bat ihn, auf dem Instrument ein Stück zu spielen. Er fing wieder zu singen an und begleitete sich auf dem nach der Art eines Violoncellos zwischen die Beine geklemmten Kobys, in der Weise, daß er auf der höheren Saite die gesungene Melodie heterophon umspielte, während er auf der tieferen Saite langgezogene Grundtöne aushielt oder manchmal mit der Melodie in seltsam klingenden parallelen Quinten oder Quarten mitging. Der Klang des Saiteninstrumentes selbst war ganz eigenartig. Mit den Bezeichnungen dünn, flach, näselnd, winselnd könnte man am besten sein Charakteristikum geben.

Einige weitere Lieder, die der Mann noch sang und die mich in ihrer fremdartigen Schönheit und Ursprünglichkeit äußerst anzogen, erweckten in mir den lebhaften Wunsch, näheres über die kirgisische Volksmusik zu erfahren. Leider war mein Aufenthalt

in Transkaspien von zu kurzer Dauer, als daß ich eine mehr als oberflächliche Kenntnis von ihr hätte erwerben können. Als ich aber im Sommer 1926 im Russischen Staatsverlag in Moskau nach interessanten Neuerscheinungen herumstöberte, was mir mit einer nur dem Russen eigenen Freundlichkeit und Bereitwilligkeit gestattet wurde, fiel mir ein Buch in die Hände, das mir geeignet schien, meinen Wissenshunger in opulenter Weise zu befriedigen. Sein Titel war: Alexander Satajewitsch, „1000 Lieder des Kirgisischen Volkes", Staatsverlag Orenburg, 1925. Staunt man über die aus diesem Titel hervorgehende, bisher unbekannt gebliebene musikalische Potenz eines Volkes, so erhöht sich noch dieses Staunen, wenn man in der fesselnd geschriebenen Einleitung des Verfassers liest, daß er in drei Jahren über 1500 kirgisische Lieder aufschreiben konnte. Satajewitsch, der in den letzten Jahren vor Beginn des Weltkrieges Musikkritiker russischer Zeitungen in Warschau war, kam 1920 nach mehreren Jahren ruhelosen Herumwanderns nach Orenburg, das eben zur Hauptstadt der neuerrichteten Kirgisischen Räterepublik erhoben worden war. Der heftig einsetzende Zustrom kirgisischer Steppensöhne aus allen Teilen des ungeheuren Landes (50.000 geographische Quadrat-Meilen) in die junge Hauptstadt barg die Möglichkeit in sich, seine Volkslieder aufzuschreiben, ohne schwierige, in den damaligen Hunger- und Epidemiezeiten kaum durchführbare Reisen unternehmen zu müssen. Satajewitsch hat, wie sein Werk zeigt, diese Möglichkeit reich ausgenützt. Es ist amüsant und rührend zugleich zu lesen, mit welchem Eifer, ja Fanatismus er sich seiner von ihm selbst gestellten Aufgabe unterzog. Er notierte überall: zu Hause, in Gesellschaften, Schulen, Kasernen, auf Kursen und Theaterkorridoren, im Lärm der Bazare und auf „schmutzigen Pritschen oder zerfetzten Teppichen" oder Karawansereien, mit einem Wort, überall wo nur gesungen wurde. Und wo singt der Kirgise nicht?

Satajewitsch erzählt, daß Gesang und Musik die unzertrennlichen Begleiter jedes Familienereignißes sind: Hochzeiten, die ihr vorangehenden Zermonien, Gastempfänge, Beerdigungen, Leichenmähler etc. sind ohne Musik nicht denkbar; mit Instrumentalvorträgen werden die Pausen in den feierlichen Sitzungen und Beratungen der Axakalen, d. h. der Ältesten des Stammes oder des Aùls ausgefüllt; unter geheimnisvollen Gesängen, die auf dem „Kobys", jenem von mir eingangs geschilderten Instrument, begleitet werden, gehen die Krankheitsbeschwörungen der kirgisischen Schamanen*), der sogenannten „Baxen", vor sich; singend umkreisen die kirgisischen „Weihnachtssänger" die benachbarten Aùle; sogar die Politik verquickt sich bei ihnen mit Gesang. Es kam vor, daß Allkirgisische Kongresse von seinen Deputierten mit Liedern eröffnet und begrüßt wurden, die sie eigens zu diesem Zwecke gedichtet und komponiert hatten; in Liedern trägt man den Behörden seine Wünsche vor, z. B. Bittgesuche um die Aufnahme des Sohnes in die Schule; des Liedes bedient sich der Kirgise, um irgend jemand für eine häßliche oder verbrecherische Handlung mit Tadel oder Verachtung zu strafen.

Größer aber noch als die Zahl dieser praktischen Zwecken dienenden Lieder ist die ungeheure Menge von Gesängen und Instrumentalstücken, die als „Produkte der freien, subjektiven Schaffenskraft und Fantasie" auftreten.

Da sind vor allem die sogenannten „Oljòng's", d. h. lyrische Gesänge, die der Schilderung der erotischen Beziehungen breiten Raum leihen; häufig tritt neben der

*) Zauberer

Frau als Objekt der dichterischen Verherrlichung die jedem Kirgisen teure Steppe, das Meer, die blauen Berge, mit einem Wort, die seinem Herzen nahe Natur auf. Von den kriegerischen Heldentaten der „Batyren“ (Recken) in grauen Vorzeiten erzählen die „Jyr's“ (Sagen); Lieder belehrenden Inhalts sind die „Tjerme“.

Satajewitsch erzählt, daß es noch heute unter den Kirgisen Leute gibt, die längere Zeit hindurch in Versen zu reden, Improvisatoren, die in einem fein ziselierten Rhythmus und in klangreichen Reimen Rede und Antwort zu stehen vermögen. Als Beispiel kirgisischer Volkspoesie führt Satajewitsch ein kleines Liebesgedicht an, das in der Reinheit seiner Gefühlsäußerungen und in der Bildhaftigkeit und Klarheit seiner Vergleiche typisch ist; es lautet, von mir ziemlich wörtlich aus dem Russischen übersetzt, so:

„Chan-Zada, der Zufall verknüpfte unsere Wege!
Wie soll mich deine Schönheit nicht entzücken,
Da du, wie mich ein höheres Wesen ahnen läßt,
Dem Kreis der Engel zu entstammen scheinst.
Wir wußten bis jetzt nichts voneinander,
Aber da kamst du aus deiner wunderbaren Heimat und trafst auf mich.
Ich konnte dir nicht gerade in die Augen sehen,
Denn ihr Schimmer, einer Luftspiegelung
An heißen Sommertagen gleichend, blendete mich.
Ou-oj erkem! Ou-oj erkem!
Mein Biberkäppchen mit den Uhufedern!
Du gleichst dem aufgehenden Mond
Und silbern klingt dein Lachen
Wie ein muntres Bächlein in den Bergesschluchten!

Dem textlichen Inhalte nach teilt Satajewitsch die Lieder ein in.

Erzählende und sagenhafte; Historische; Gebrauchslieder und zwar a) Hochzeitslieder, b) Trauer- und Gedenklieder; Revolutionslieder; Heimatlieder; Lieder, welche den Namen kirgisischer Stämme tragen; Steppenlieder; Meerlieder; Berglieder; Lieder über die Wandelbarkeit des Lebens und über das wankelmütige Schicksal; Lieder der Blinden, Lahmen usw.; Wettstreitlieder; Lustige und humoristische; Lieder über und „an Pferde“; Lieder, welche den Namen von Gegenden und solche, welche den Namen eines individuellen Autors tragen; Lieder der Stämme der Karà-Kirgisen.

Bezeichnend für den Musiksinn der Kirgisen ist die Wertschätzung, deren sich ihre „Oljongsch's“, d. h. die Berufssänger erfreuen; eine Verehrung aber, wie sie bei uns nur den Minnesängern und Troubadours erwiesen wurde, genießen die „Akyn's“, d. h. die Sängerautoren.

Nun zu dem musikalischen Inhalt des Buches selbst. Satajewitsch gruppiert ihn, nach geographischen Gesichtspunkten. Aus allen zehn Gouvernements, bzw. Kreisen, in die die Kirgisische Sowjetrepublik zerfällt, fanden sich sangeskundige Menschen, die ihm ihren Vorrat an Liedern freigebig zur Verfügung stellten. Das Verzeichnis der Personen, die ihm vorgesungen haben, zählt nicht weniger als 279 Namen!

Schon bei einer flüchtigen Durchsicht des ungeheuren Materiales fällt der große Unterschied zwischen dem kirgisischen Liede und der anderen orientalischen Musik ins Auge. Wird diese charakterisiert durch eine Anhäufung von Mordenten, Vorschlägen und Trillern in der meistens chromatisch fortschreitenden Melodie, so weist jenes eine

europäisch anmutende Einfachheit*) der Linienführung und einen strengen Diatonismus auf. In den 1500 Liedern die Satajewitsch notierte, findet sich kein einziges übermäßiges Intervall, keine einzige chromatische Fortschreitung. Ein weiteres Kennzeichen ist das häufige Vorkommen der alten Kirchentonarten; außer der dorischen, phrygischen mixolydischen und äolischen Tonart tritt vereinzelt auch die lydische auf. In den Liedern der östlichen Kirgisen herrscht die jonische Tonleiter, also unser modernes Dur vor. Es gibt auch Beispiele für das Vorkommen von „gemischten" (hybridischen) Tonleitern. In formaler Hinsicht kann man an den mitgeteilten Liedern zwei Haupttypen unterscheiden; die größere Mehrheit von ihnen läßt einen deutlich ausgeprägten periodischen Aufbau erkennen, während die anderen „angesichts des Fehlens einer gesetzmäßigen Folge von bestimmten Akzenten" mehr als Muster des vollkommen freien Metrums anzusehen sind. Ein häufig auftretendes Formschema ist dieses: nach einer Periode, dessen Vordersätzchen meistens wiederholt wird, tritt ein frei gebildetes, rezitativisch vorgetragenes Zwischensätzchen in breiterem Zeitmaß auf, dem sich ein wieder im Anfangstempo gehaltener „Refrain" (russisch: pripjèff) anschließt. Dieser Schlußsatz steht oft in einer Nebentonart. An einem der schönsten Lieder der Satajewitsch'schen Kollektion „Kukemai-Bjupemai"" kann man diese Eigenheiten schön studieren. (Notenbeispiel 1)**)

Einer Erklärung bedürfen vielleicht die beiden abwärts weisenden Schlangenlinien im Refrain. Sie bezeichnen eine ganz merkwürdige Singmanier, die ich auch bei einigen kaukasischen Völkerschaften wie z. B. bei den Georgiern und Osseten beobachten konnte: Durch das plötzliche Entspannen der stark angespannten Stimmbänder wird der fortissimo gesungene Schlußton einer Phrase in die Tiefe gezogen, es entsteht ein jähes glissando nach abwärts, das unten auf keiner musikalisch fixierten Tonstufe, sondern irgendwo in der Sprechregion landet. Der Effekt dieser Manier ist äußerst lebendig, innervierend und leidenschaftlich.

Ein Beispiel für die Verwendung des Dreitakters als aufbauendes Formelement bietet das Beschwörungslied „Kör-Uly" (Sohn des Grabes), mit dessen Hilfe der „böse Geist" von den Besessenen ausgetrieben wird. (Notenbeispiel 2)

Als Beispiel für den zweiten Typus, den der freien rhapsodischen Gestaltung, führe ich ein prachtvolles Hochzeitslied an, das in breitem melodischen Fluß dahinströmt (Notenbeispiel 3).

Interessant als Beispiel des begleiteten Gesanges, ist das Beschwörungslied „Sàry-Bâksy (Der bleiche Zauberer), von dem auch die Begleitung auf dem Kobys mitgeteilt ist (Notenbeispiel 4).

Einer ungleich größeren Beliebtheit und Verbreitung als der Kobys aber erfreut sich bei den Kirgisen die Dombrà. Sie ist ein kleines, zierliches Zupfinstrument mit einem eigenartig geformten Körper, einem langen, dünnen Hals und zehn je nach Bedürfnis

*) Ähnlich äußert sich Oskar Fleischer über gewiße indische Melodien: „Eine reine, ausgesprochene Diatonik trifft da des Europäers Ohr, ein gleichförmiger Rhythmus, eine fließende, weder durch übermäßige Halte noch durch das störende Beiwerk melodischer Verschnörkelungen unterbrochene Melodik und eine feste natürliche Kadenzierung und Tonart tritt dem Europäer heimatlich entgegen". (Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft).

**) Die Notenbeispiele siehe auf der Notenbeilage zu diesem Heft.

in Quarten oder Quinten gestimmten Darmsaiten*). Die Dombrà dient sowohl zum Akkompagnement der Stimme als zur Ausführung virtuoser, speziell für sie geschriebener Instrumentalmusik. Man nennt diese in rhythmischer und harmonischer Beziehung äußerst merkwürdigen Stücke „Kjuj's". Aus den ca. zwanzig Kjuj's, die das Buch enthält, sei einer hier mitgeteilt. Diese Instrumentalstücke, die von den Kirgisen als Gipfel aller Musikausübung geschätzt und den schönsten Liedern vorgezogen werden, sind von Satajewisch erstmalig aufgeschrieben worden und gelangen hier zum erstenmal vor die Leserschaft einer europäischen Musikzeitschrift (Notenbeispiel 5).

Dieses Stück ist so glänzend im Aufbau, so interessant im Rhythmus und in der Harmonie, daß man es als eine kompositorische Leistung allerhöchsten Ranges ansprechen muß. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich behaupte, daß in ihm etwas wie vom Geiste einer Bachischen Invention zu spüren ist. Dabei weisen die verschiedenen Kjuj's eine formale und inhaltliche Mannigfaltigkeit auf, die in Erstaunen setzt. Es befinden sich unter ihnen Stücke, die Ansätze zur Programm-Musik zeigen, (z. B. der reizende „Jagd-Kjuj"), andere, die das Gewicht und die Wirkung eines ausgewachsenen Symphoniesatzes haben, (der Kjuj „Aksak-Kulàn"**), ein Tonstück ernsten, großartigen Charakters, zählt 228 Takte). In den Kjuj's hat sich das Ausdrucksbedürfnis des Kirgisen, das die ganze Skala menschlicher Leidenschaften, von der düstersten Verzweiflung bis zur tollsten Ausgelassenheit, umfaßt, eine großartige, urwüchsige Form geschaffen. Nur ein Volk, in dem ganz ungeheure musikalische Kräfte schlummern, konnte, unbeschadet seiner sonstigen primitiv-nomadischen Lebensformen, zu einer solch hochwertigen musikalischen Produktion gelangen.

Es ist natürlich unmöglich im Rahmen eines Aufsatzes etwas Erschöpfendes oder Abschließendes über dieses umfangreiche Material zu sagen; es sei zum Schluß nur der Wunsch und die Hoffnung ausgesprochen, daß das schöne, verdienstvolle Buch durch eine Übersetzung auch den deutschen interessierten Kreisen zugänglich gemacht werde.

# WISSENSCHAFT

Roman Gruber (Leningrad)

## DIE MUSIKKRITIK IN RUSSLAND

Indem der Musikforscher von heute sich der Wichtigkeit einer Erforschung nicht nur einzelner musikalischer Kunstwerke, sondern auch ihrer gesamten kulturellen „Umringung" bewußt wird, wächst das Interesse für die Musikkritik, sowohl als aktuellen Faktor der Musikkultur, wie auch als musikhistorische Quelle von grundlegender Bedeutung. Denn die Musikkritik im weitesten Sinne des Wortes ist ja nichts anderes,

*) Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch das dritte Kirgisische Nationalinstrument, die „Ssybysgy", eine lange hölzerne Schalmei mit 12 Löchern. Sie ist sehr wenig verbreitet; ich habe sie auch während meines Aufenthaltes in Turkestan nicht zu Gesicht bekommen. Sie soll im Klangcharakter der baschkirischen „Kuraj" ähneln, die einen ganz seltsamen, geheimnisvollen, fahlen Klang hat.

**) Der lahme Kulàn.

als eine Reaktion, hervorgerufen durch jede am musikalischen Horizonte der Epoche erscheinenden Tatsache, und in diesem Sinne ist die Geschichte der Musikkritik eben die Geschichte des Reagierens einer bestimmten Musikkultur auf alles, was von ihrem eigenen Schaffen, wie auch von dem auswärts Hinzutretenden ausgearbeitet wird. Andererseits stellt auch die musikalische Öffentlichkeit durch Vermittlung der Kritik ihre Forderungen an das Musikschaffen. Hieraus ergibt sich, daß die Geschichte der Musikkritik gleichzeitig die Geschichte dessen bedeutet, wie eine bestimmte Kultur im Musikschaffen die Fragen des Moments beantwortet. Diese doppelte Rolle der Musikkritik erscheint besonders bedeutsam in den Perioden musikalischer und sozialer Krisen wie der gegenwärtigen. Eine natürliche Folge hieraus ist das überall gerade heute auftretende Streben einerseits ein maximal rationelles Funktionieren der aktuellen kritischen Tätigkeit zu sichern, andererseits Versuche einer theoretischen Begründung ihrer Grundlagen und einer Klarlegung ihres historischen Flusses einzugehen.

In den vorliegenden Zeilen geben wir eine flüchtige Übersicht der Hauptetappen einer Geschichte der Musikkritik Rußlands bis auf ihren heutigen Zustand und schicken ihr einige allgemeine Betrachtungen theoretisch-methodologischen Charakters voraus. [1])

1.

Die Grundkomponenten jeder Musikkultur bilden sich einerseits aus dem Musikschaffen und seinen Ergebnissen, andererseits aus dem Musikgenießen und seinen Bedürfnissen. Wenn die Ergebnisse des Schaffens den Forderungen des Geniessens stets und gänzlich entsprächen, wäre eine regulierende Mittelinstanz unnütz. Da jedoch ein derartiges Zusammentreffen höchst selten stattfindet, da, umgekehrt, der Zwiespalt zwischen „Produktion" und „Konsumption" im Musikbetrieb bisweilen soweit geht, daß von wirklichen „Krisen" die Rede sein kann, so erscheint gerade die Kritik – Produkt der Wechselwirkung beider Sphären – als jener regulierende Faktor, welcher das Gleichgewicht im Gebiet des Musikbetriebes feststellt und für die musikalichen Angelegenheiten des Momentes als feinfühliger Anzeiger dient, der den Grad der gesellschaftlichen Aktualität des Musikwerks in jedem gegebenen Angenblick für jede Schicht der Hörerschaft registriert.

Die Musikkritik ist also – im Unterschied vom Musikschaffen – kein primäres, sondern ein sekundäres Produkt der Musikkultur, sozusagen „Funktion" einer Reihe „veränderlicher Größen", vor allem des Musikschaffens und des Musikgenießens. Folglich erweist es sich als notwendig, um die Rolle der Musikkritik richtig zu erklären, parallel mit der Fixierung ihres historischen Flusses auch etwaige Veränderungen in der Reihe dieser, die Grundlage bildenden, veränderlichen Größen in Erwägung zu ziehen.

Als besonders kompliziert stellt sich die Klarlegung der Wechselbeziehung zwischen Musikkritik und Musikgenießen dar. Im einfachsten Falle ist die erstere eine unmittelbare „Wiederspiegelung" eines gewissen um eine bestimmte Epoche herrschenden mittleren Niveaus des Tonempfindens, das sich nur äußerst langsam verändert und eine verhältnismäßig leichte „Kalkulation" zuläßt (die jeder musikalische Geschäftsmann – z. B. ein Konzertvermittler – mit dem Geschmack der Masse spekulierend, meist fehlerlos durchführen kann).

[1]) Ausführlicher wird das Thema in dem Aufsatze: „Die Musikkritik als Gegenstand theoretischer und historischer Forschung" („De Musica" II, 1926, russ.) besprochen.

Öfters aber – und das sind die schwierigeren Fälle – entspringt die Musikkritik den Musikanschauungen, welche mit dem durchschnittlichen Niveau divergieren (formiert sich in Abhängigkeit von rein professionellen Forderungen, von irgend einem System musiktheoretischen Wissens usw.). Da wir außerstande sind alle Variationen der musikalischen Kritik des Moments zu verfolgen, sind wir gezwungen, jedesmal eine Wahl zu Gunsten derjenigen Richtung zu treffen, die für den gegebenen Moment die aktuellste ist, d. h. den künftigen Lauf der Musik in maximaler Weise voraussieht und die wirksamsten Ergebnisse der zeitgenössischen Musikkultur zu erschauen pflegt.

Es erweist sich aber auch eine Auswahl in anderer Hinsicht als notwendig. Durchaus nicht jedes intellektuelles „Reagieren" darf „Musikkritik" in genauerem Sinne des Begriffs genannt werden. Dieses erfordert nicht nur eine Kristallisierung der Reaktion in verstandesmäßige Urteile, sondern auch das Moment der Öffentlichkeit d. h. so einer äußeren Gestaltung kritischer Ergebnisse, die auf eine Umstellung der öffentlichen Meinung in gewünschter Richtung berechnet wäre. Auf diese Weise fällt erstens, eine Reihe bisweilen äußerst wertvoller Zeugnisse des „Geschmacks" in Briefen, Tagebüchern, Memoiren usw. fort und entsteht, zweitens, das Problem der formellen Struktur einer musikkritischen Äußerung, Problem der kritischen „Genres" (Bericht, Artikel über Musik, Skizze usw.) [1]), was besonders interessant wird, wenn wir an die normale Prämisse des Empfindens musikkritischer Urteile denken: der Leser wertet die letztere nicht als selbständige Leistungen, sondern indem er sie meistens mit dem primären Tonwerk (Objekt kritischer Erläuterung) in Beziehung setzt.

Nur bei Einhaltung beider aufgezählten Bedingungen werden wir mit der Musikkritik, als einem Faktor des öffentlichen Musikwesens zu tun haben, welcher für das Musikbewußtsein mehr oder minder zahlreichen Hörerschaft bezeichnend ist und, also als eine reelle kulturhistorische Größe betrachtet werden kann.

## 2.

Wenn wir mit diesen Kriterien an die Geschichte der russischen Musikkritik herantreten und vorerst unsere Aufmerksamkeit auf die sowohl eigenen als auch fremdländischen Musikwerte lenken, welche im Musikleben Rußlands der zwei letzten Jahrhunderte dominierten, so müssen wir vor allem folgendes konstatieren: ein hervorragend spätes (im Vergleich mit dem Westen), aber auch äußerst rasches Aufblühen des gesamten Musiklebens (bezw. des Musikschaffens). – Wie bekannt, wurden die großen Formen weltlicher Musik (Oper, Symphonie) der russischen Hörerschaft – und zwar nur ausgewählten Schichten: den Hofkreisen – bloß im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts zugänglich (als „Import" zuerst der italienischen, dann der französischen Operntruppen), und das eigene weltliche Musikschaffen wird noch später sichtbar (Ende des 18., erstes Drittel des 19. Jahrhunderts).

[1]) Es ist möglich, z. B. eine musikkritische Gestaltung im Sinne der musikalischen Novellen von E. T. A. Hoffmann, wo künstlerische Phantasie des „Kritikers", von der Musik impulsiert, ein neues, „secundäres" Kunstwerk im Gebiete der Literatur hervorbringt, welches dieselbe künstlerische Einstellung vom Leser verlangt, wie auch das „primäre" Tonwerk – Ursache des kritischen Urteils; ferner ist eine ausgebildete ästhetisch-philosophische Analyse des Kunstwerks und seines ästhetischen „Gegenstandes" möglich; eine rein äußerliche „technische" Analyse, welche sogar nicht zur Logik des musikalischen Denkens, sondern bei den gewohnheitsmäßigen Schemen professioneller Ausübung apelliert u. a.

Die musikalische Öffentlichkeit (sogar im primitivsten Sinne des Begriffs – entwickeltes Konzertleben, Vorhandensein mehr oder minder zahlreichen Schichten der Hörerschaft) existierte überhaupt nicht. Oper und einzelne Konzerte ausländischer Virtuosen [1]) waren nur Privatsache des Hofs und der Mäzenaten.

Es ist natürlich, daß von der Musikkritik und selbst vom musikalischen Rezensententum (von speziellen Musik-Zeitschriften nicht zu sprechen) noch – trotz üppiger Ausbreitung der Zeitpresse seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts und großem Interesse für Fragen der literarischen und Theaterkritik – keine Rede sein konnte. [2])

So brachten also die Ergebnisse westeuropäischen Musikschaffens, welche russischem Musikbewußtsein der Zeit konstant angeboten wurden, keinen genügend scharfen intellektuellen Widerklang in der Masse des Publikums. [3]) Das selbständige Musikschaffen aber, welches aus den Händen der Leibeigenen und Kleinbürger gegen Anfang des 19. Jahrhunderts zu den höheren Adelskreisen, einer Plejade „aufgeklärter Dilettanten" überging, war im allgemeinen so schlaff und unselbständig, ging so am Gängelband des herrschenden Geschmacks, daß es noch keiner Vermittelung der Kritik bedurfte. Letztere ist nicht nötig da, wo das Musikbewußtsein des Tonkünstlers völlig mit dem des Hörers übereinstimmt!

Und plötzlich – ein scharfer Ruck. Glinka, seiner Epoche weit voranschreitend, legt den Grundstein für die ureigene Linie russischen Musikschaffens, wo successiv Tonwerke von Dargomyshsky, Balakirev und des „machtvollen Häufleins" auftauchen. Der Kontakt zwischen Schaffen und Genießen ist jäh unterbrochen, der herrschende Geschmack schon durch Glinkas Wirken verblüfft und betroffen, in den progressiven Gesellschaftschichten erheben sich heiße Stimmen „pro" und „contra" – der Boden für Musikkritik ist geschaffen.

Und tatsächlich sehen wir, daß schon das erste urwüchsige Werk – Glinkas Opern (1836–42) – auch den ersten ernstgemeinten kritischen Widerhall wachrufen. V. F. Odojevsky, Senkovsky sind die Namen, welche es verdienen, hier hervorgehoben zu werden. Bezeichnend bleibt, daß in ihrer Zahl nicht ein einziger professioneller Musiker zu verzeichnen ist: Senkovsky war Schriftsteller und Orientalist, Odojevsky – Philosoph-Schellingianer, Fanatiker und Dilletant in der Musik, welcher in der russischen Musikliteratur eine merkbare Spur durch seine phantastischen musikalischen Novellen im Geiste E. Th. A. Hoffmanns hinterließ. [4]) Erwähnen wir noch des feinfühligen, ästhetisch gebildeten großen Liebhabers der Musik W. Botkin,[5]) des Provinzlehrers und Autodidakten Srebrjanskys mit seinen tiefsinnigen, vom Geiste

[1]) Die in Privathäusern sich zu Konzertzwecken einrichten mußten.

[2]) Übrigens haben sich schwache Widerklänge des Musikwesens in der allerdings höchst interessanten Memoirenliteratur jener Zeit erhalten (Bolotoff, Wiegel), die aber keineswegs zur Musikkritik im engeren Sinne angehörten.

[3]) Es ist bezeichnend, daß selbst eine Tatsache, wie Beethovens Tod nur in einer Zeitschrift flüchtig erwähnt wurde.

[4]) „Das letzte Quartett Beethovens"; „J. S. Bach"; „Improvisator" (alle drei im Jahr 1844 erschienen).

[5]) Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Botkin – trotzdem er, als intimer Freund von Belinsky, Stankewitsch, Bakunin und als Mitglied ihres „Kreises" im Brennpunkte aller sozialen Fragen des Moments stand – bloß speziell ästhetich-philosophische Musikkritik getrieben hat: das Musikbewußtsein der Zeit war noch nicht gereift für andere, breitere Problemstellung.

der Naturphilosophie umwehten „Gedanken über Musik" (erster Versuch einer russischen „Musikphilosophie", der bei Belinsky begeisterten Widerhall fand), so erhalten wir einen Begriff von der ersten Etappe des russischen musikphilosophischen und -kritischen Denkens (30er und 40er Jahre): die musikalisch gebildete öffentliche Meinung, wie auch der musikalische Professionalismus, blieben nach wie vor fort; das mittlere Niveau des musikalischen Geschmacks überschritt nicht die Grenzen feuilletonischer mondäner Plaudereien („Severnaja Ptschella" = „Die nördliche Biene"); die schöpferische Energie Glinkas konnte nur bei vorgeschrittenern Vertretern des philosophisch-ästhetischen Denkens, bildender Kunst und Literatur (Brulow, Kukolnik, Puschkin, Shukovsky ...) Anklang finden.

Die nächste Stufe russischer Musikkultur kennzeichnet sich durch weiteren elementarischen Wuchs des selbständigen russischen Schaffens, welches den Bruch mit dem Mittelniveau des Tonempfindens dieser Epoche immer mehr vertiefte.

Nun mußte ein energischer Kritiker als Verkünder der Nationaltendenzen kommen. Und er kam in der Person W. Stassows [1]), der auch nicht professioneller Musiker, sondern Kunstforscher und Archäologe und dazu prinzipieller Feind jeglichen musikalischen Professionalismus war. Mittlerweile weitet sich auch der Andrang des westeuropäischen Schaffens. Dieses wird unterstützt durch das persönliche Erscheinen von „Missionären" solchen Ranges, wie Liszt, Berlioz, später Wagner. Gegen Ende der 50er Jahre entsteht eine neue Gruppierung mit Rubinstein an der Spitze, die (im Gegensatz zu den Tendenzen Stassows, Cui und des „Häufleins") den musikalischen Professionalismus in Rußland begründet. Das russische Musikbewußtsein steht vor der Aufgabe: die sich ihm erschließende reiche Leistungen des Westens aufzunehmen und sich in den schon vorhandenen Strömungen der russischen Musik zurechtzufinden; und dieses nicht allein im Plane abstrakter ideologischer Diskussionen, sondern auch einer Feststellung einer konkreten Evolution der Mittel der Tongestaltung. Da erhebt sich denn, dem parteiischen Stassow und dem farblosen, aber treuen Ritter des herrschenden Geschmacks Rostislav (F. M. Tolstoi) gegenüber, die wuchtige Figur eines Musikers bis ins innerste Mark (und zukünftigen ansehnlichen Komponisten), Sserows, der die progressiven Errungenschaften des Westens, von Beethovens „Neunter" bis Wagner, mit Feuereifer vertritt. Vielseitiger allgemeinkultureller Weitblick, biegsames, elastisches kritisches Feingefühl und stürmisches Temperament stempeln Sserow zu einem wahren Kritiker, der nicht nur die musikalischen Kenntnisse des russischen Publikums systematisierte und die Evolution der musikalischen Grundformen (Oper, Symphonie) historisch klarzustellen pflegte, sondern auch als Erster eine Reihe von Fragen der musikalischen Öffentlichkeit – Bedeutung der Musikkritik, Rolle der musikalischen Bildung, „spezifisches Gewicht" des Vitrtuosentums im Konzertleben usw. – in der Presse aufstellte.

Sserows war es auch der 1867 [2]) die erste russische musikkritische Fachschrift „Musik und Theater" gründete. Bemerkenswert ist, daß diese Zeitschrift, trotz der

[1]) Zum Teile in der musikkritischen Tätigkeit des Komponisten César Cui, welcher in seinen scharfen zugespitzen Rezensionen immer trefflich die Resultante der Musikanschauungen des „Häufleins" in zugänglicher Salonart zum Ausdruck brachte.

[2]) Also etwa anderthalb Jahrhunderte nach dem Erscheinen von Mathesons „Critica musica"!

Popularität Sserovs, wegen dem Mangel an Abonnenten, schon im ersten Jahre einging. So gering war noch der Kreis musikgebildeter Leser.

Zu dieser Zeit hatten die von den Brüdern Rubinstein in St. Petersburg und Moskau, in den 60er Jahren gegründeten Konservatorien nicht nur Vertreter des „Häufleins" (Rimsky-Korssakow!) an sich gezogen, sondern auch aus der Zahl ihrer Zöglinge solche Namen in den Vordergrund gerückt, wie Tschaikowsky und Sergei Tanejew. Nach der „Sturm- und Drangperiode", die ja gewöhnlich mit dem Aufblühen der nationalen Kulturen zusammenfällt, äußerte sich ein Bedürfnis nach dem „Kultus der Meisterschaft", nach mehr oder minder formeller „konstruktiver" Zergliederung der Tongebilde und Bewertung ihrer spezifisch „musikalischen" Eigenschaften (im Sinne Hanslicks). Als russischer Hanslickianer [1]) erscheint denn auch der Konservatoriumszögling und Freund Tschaikowskys und Tanejews Laroche. Sein historischer Verdienst liegt in der konkreten Erläuterung der Tonwerke bis zur genauesten technischen Analyse; in Propaganda der Notwendigkeit eines Verständnisses für die Grundlagen des polyphonen Denkens, auf Grund eines eingehenden Studiums europäischer Meisterwerke; diese Ansicht fand ihre Begründung in der von ihm dargelegten historischen Lehrmethode der Musiktheorie, d. h. Aufstellung eines Prinzips der successiven Aneignung verschiedener stilistischer Manieren des kompositorischen Verfahrens in der Ordnung, welche ihrer historisch folgerichtigen Abwechslung entspricht.

Auf der Wende des 20. Jahrhunderts stand die russische Musikkultur – die nun wesentlich erstarkt erschien, Werte von Weltbedeutung geschaffen hatte (Moussorgsky, Tschaikowsky, Korssakow . . .) und mit Hilfe Sserows, Stassows und Laroche's sowohl in die eigenen Errungenschaften (außer Moussorgsky!) als auch in die Musikleistungen Westeuropas bis Wagner vorgedrungen war – vor neuen Aufgaben: die Musik der nachwagnerischen Periode (Reger, Hugo Wolf, R. Strauß, französische „Impressionisten") die schon gewaltig an die Tür pochte, in sich aufzunehmen und sich des jungen Sprosses ihres eigenen nationalen schöpferischen Wachstums bewußt zu werden, vor allem Skrjabins, dann Strawinskys, Prokoffjews u. a. Diese Aufgabe zu bewältigen war nicht leicht: der herrschende Geschmack der Epoche war noch immer dabei, Wagner zu Ende zu „kauen" und bäumte sich bei den Tönen der „neoklassischen" Musik Regers und C. Francks hoch auf. Der nun an die Reihe gekommene Kontakt fand seine Verwirklichung durch progressive musikalische Kreise mit V. Karatygin an der Spitze, zu dessen Verdiensten auch die „Entdeckung" Moussorgskys zu rechnen ist, der erst in der Beleuchtung der Novatoren des 20. Jahrhunderts in allen Eigentümlichkeiten seines Schaffens verständlich wurde.

Gleichzeitig reiften aber in der russischen Musikkultur noch ganz neue „Verrückungen": es begann sich eine öffentlich-musikalische Meinung zu bilden, die fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch fehlte; es entstanden „Abende zeitgenössischer Musik" und die Konzert-Unternehmungen von Siloti und Kussewitzky; dies alles rief das Bedürfnis nach einer fachmäßigen musikalischen Zeitpresse wach: neben der, seit 1894 existierenden, sozusagen „offiziösen" „Russischen Musikzeitung" (Red. N. Findeisen) gründet V. Dershanovsky 1910 in Moskau die progressive Wochenschrift „Musik", und entsteht 1915 in St. Petersburg ein gemässigteres Organ für allgemeine Musikkultur

[1]) U. a. Verfasser einer vortrefflichen Übersetzung ins Russische des Werkes „Vom Musikalisch-Schönen".

(Red. A. Rimsky-Korssakow) – „Musikalischer Zeitgenosse". Schließlich erwacht das Interesse für Probleme musikphilosophischen und (zum ersten Male!) musikwissenschaftlichen Charakters: in den „Büchern über Musik" „Melos" – gegründet im Jahre der Oktoberrevolution – postuliert Igor Gleboff die Notwendigkeit das Wesen der Musik vom philosophischen und allgemeinkulturellen Standpunkt anzugreifen; er ist es auch, der (zugleich mit E. Braudo, S. Bulitsch, W. Karatygin u. a.) die Grundsteine für russische Musikwissenschaft legt, welche eine reelle Basis in staatlichem Maßstabe erst in den Verhältnissen der Sowjetregierung erhielt.

So sehen wir denn, daß im Laufe etwa 80 Jahre in der russischen Musikkritik ein Übergang von verschwommenen, romantischen Betrachtungen „über Musik im Allmeinen" zur wissenschaftlich begründeten und vertieften Kritik sich vollzogen hat. Gleichzeitig beginnt die letztere auch eine reelle Position im Musikbetrieb einzunehmen, indem sie durch Konzertorganisationen (Ziloti und Kussewitzky) teilweise das musikalische Repertoire zu regulieren imstande ist.

3.

Die Oktoberrevolution hat die russische Musikkultur (wie auch alle anderen Seiten des Lebens) in neue, nie dagewesene Verhältnisse gerückt und zwar mit einer solchen Energie und Plötzlichkeit, daß es zu Anfang schien, als sei eine Feststellung irgendwelcher allgemeiner Schlüsse überhaupt unmöglich. Nun, wenn wir auf das verflossene Jahrzehnt einen Rückblick werfen, können wir schon mit Gewißheit behaupten, daß die Entwicklung der Musikkultur, insbesondere der Kritik, nicht nur nicht verkümmert und stehen geblieben ist, sondern sich mit nie geahnter Energie und Vielseitigkeit entfaltet hat. Und dieses nicht bloß quantitativ, sondern auch in der Vertiefung alter und der Aufstellung neuer Probleme. Vor allem ist eine wesentliche Komplizierung des Musikbetriebes und der gesamten musikalischen Öffentlichkeit eingetreten. Wenn wir bisher fast ausschließlich mit der Linie des Musikschaffens als „veränderlicher Größe" zu operieren hatten indem der durchschnittliche Geschmack der Massen keine aktive Rolle spielte, irgend ein System musiktheoretischer Anschauungen fast völlig abwesend war, so ändert sich jetzt die Situation auf das Wesentlichste: es treten viele Millionen frischer Kunstgenießer mit ihren spezifischen Anforderungen an das Musikschaffen ins Feld; andererseits erstarken musikwissenschaftliche Institute, deren Tätigkeit zum Teile aus der Musikkritik selbst erwachsen, ihrerseits eine Tatsache bietet, nach der die Musikkritik sich zu richten hat. Im Endergebnis fallen der Musikkritik – die in den Verhältnissen der Sowjetregierung nicht nur eine ausgleichend-versöhnende Rolle spielt, sondern auch sich in eingehendster Weise an der ganzen musikkünstlerischen Politik beteiligen muß – größte Aufgaben zu:

1. Erforschung der frisch hinzugekommenen Schichten von Hörerschaft und Verständnis für ihre gesunden künstlerischen Bedürfnisse. Die Schwierigkeit der Aufgabe in diesem Plane liegt darin, daß letztere sich nun nicht mehr auf die Wiederspiegelung des geschmacklichen Mittelniveaus beschränken darf, sondern bestrebt ist, auf dieses einzuwirken und es bis zum Begreifen der höchsten Errungenschaften der Vergangenheit emporzuheben. So wird die Kritik mit der Sphäre der musikalischen Bildung der Hörerschaft in ihren Tiefen eng verbunden,

sowie mit der Popularisierung nicht nur der Musik selbst, sondern auch der Literatur „über Musik".

2. Im Zusammenhang hiermit tritt die organisch unentbehrliche „Revision" aller musikalischen Werte der Vergangenheit, eine Ablehnung derjenigen, die ihre Aktualität in Umständen des heutigen Tages schon verloren, und ein Propagieren derer, die ihre Wirksamkeit erhalten haben.
3. Weiterhin, insofern die soziale große Umwälzung in der U. S. S. R. mit der ebenso großen musikalischen „Krisis" im Westen zusammenfällt (die wohl ihrem Umfange nach mit den Epochen der ars nova und der nuove musiche zu vergleichen ist), muss dieselbe Kritik auch nach dieser Richtung hin arbeiten: die wertvollen und den gesunden Bedürfnissen unserer Hörerschaft entsprechende Leistungen festzustellen und sie dem Musikbewußtsein der Massen eigen zu machen.
4. Endlich soll die Kritik auch weiterhin auf das vaterländische Musikschaffen (leider im letzten Jahrzehnt recht zaghafte), welches nun auch seine Anforderungen an den „Musikbetrieb" stellt, irgendwie reagieren.

Diese Aufgaben mußten notwendigerweise die eigentlichen Formen und Methoden der Kritik, sowie auch ihren Umfang verändern. Das dogmatische, parteiisch-voreingenommene und formell-technische Verhalten wird allmählich durch ein kultur-historisch bedingtes abgelöst, es werden Probleme aufgestellt, wie: des musikalischen Milieu, des musikalischen „Alltagslebens" (Konzert – Haus – Strasse), der Stadt- und Dorfmusik; ihr reziprokes Verhältnis und ihr wechselseitiges Einwirken; es werden besonders aufmerksam die „Stätten" der Musikkultur in Arbeiterregionen ins Auge gefaßt, wo jetzt nicht engbegrenzte Schichten spezieller Professionalisten Vorbereitung finden, sondern in jedem Staatsbürger die Übung für aktives Musikempfinden erzogen wird.

Bezüglich der Tongebilde, isoliert genommen, tritt auch eine neue Einstellung ein, die das Tonwerk vom Standpunkte der ihm selbst innewohnenden inneren Gesetzmässigkeit und funktioneller Logik beurteilt und nicht mit einem, von auswärts aufgedrängten Kriterium zu messen sucht (dies könnte am richtigsten mit dem Namen „organische Kritik" bezeichnet werden).

Natürlich, alle diese Veränderungen in Form und Wesen der Musikkritik stellen auch neue Forderungen an ihren Träger – den Musikkritiker. Von diesem wird heutzutage – abgesehen von kritischer Intuition – umfassender allgemeinkultureller und musikwissenschaftlicher Weitblick verlangt, sowie Kenntnisse im Gebiete letzter wissenschaftlicher Errungenschaften. Die Verwirklichung dieser Forderungen wird durch das Heranziehen fachmännisch gebildeter Musikkritiker erzielt, und zwar aus einem Kreise von Personen, die eine gründliche Schule der Musikkunde durchgemacht haben.[1])

Vorstehend haben wir eine Reihe von Aufgaben aufgezählt, die der Musikkritik im Laufe des letzten Jahrzehnts gestellt wurden. Viele dieser Aufgaben finden aber auch schon ihre Verwirklichung.

So entspricht z. B. die von Igor Gleboff im „Melos" angebahnte und in den „Symphonischen Etüden" (1922, die einer Feststellung stilistisch-psychologischer Eigen-

[1]) Ein solches „musikkritisches Seminar" für Personen, welche die Musikabteilung kunstwissenschaftlicher Kurse am Staatlichen Kunsthistorischen Institut in Leningrad absolviert haben, führt der Schreiber dieser Zeilen.

tümlichkeit der russischen Oper gewidmet sind) weitergeführte „Umwertung der Werte" einer vom Leben selbst hervorgerufenen „Aussonderung" der musikalischen Werte und wird zur Zeit in weitgehender Weise durchgeführt.

Im Plane des Begreifens der „Neuen Musik" des Westens ist eine intensive kritische Arbeit geleistet worden, wie in der allgemeinen periodischen Presse, so auch in speziellen Zeitschriften („Die gegenwärtige Musik" in Moskau, „Neue Musik" in Leningrad). Im Endresultat haben sich alle Haupterrungenschaften des Westens – Schönberg, Hindemith, Krenek u. a. mit eingeschlossen – das „Bürgerrecht" auf der Konzertbühne, wie auch im pädagogischen Repertoire erworben.

Endlich bleibt noch die zentrale Mission der Sowjet-Musikkritik übrig – die öffentliche, kultur-soziologische, die immer volleren Ausdruck in den einander ablösenden Musikzeitschriften: „Zu neuen Ufern", „Das musikalische Neulicht", „Die Musikkultur", „Musik und Oktober", „Musik und Revolution", „Musikbildung", „Musik und das Alltagsleben" [2]) findet. Aber eben hier hat die Kritik auch die größten Schwierigkeiten zu überwinden, insofern sie es mit zwei Krisen – der sozialen und musikalischen – zu tun hat, die einander nicht „decken". Mit anderen Worten, soweit die „revolutionären" Errungenschaften der westeuropäischen „Neuen Musik" nicht völlig mit den Bedürfnissen der von der Revolution bei uns in den Vordergrund gerückten Hörerschaft zusammenfallen (und umgekehrt: die musikalischen Bedürfnisse letzterer sehr häufig als „reaktionäre" erscheinen) – muß die Musikkritik eine Synthese festzustellen suchen, die die Elemente der sozialen und musikalischen Gegenwart in sich vereinigt. Zu einer solchen kann aber nur ein Produkt des vaterländischen Musikschaffens werden und zwar erst dann, wenn es nicht künstlich und sklavisch den Bedingungen des Moments folgt, sondern auf natürliche Weise, organisch dem Boden der Revolution entsprossen ist. In Erwartung dieses schöpferischen Erblühens (noch ist es nicht da; die Geschichte lehrt, daß es in allernächster Zeit auch nicht kommen kann) bleibt nur der Kampf mit den reichlich aufsprießenden Surrogaten der quasi-revolutionären Musik und die Vorbereitung der weiten Massen für das Empfinden der Zukunftskunst an der Hand der besten Musikproben der Vergangenheit und Gegenwart.

Das ist die verantwortungsvolle Rolle, die der jungen russischen Kritik von heute zugefallen ist, wohl zum ersten Mal in der Geschichte der musikalischen Öffentlichkeit.

*

Im Rahmen eines gedrängten Artikels ist es schwer eine detaillierte Analyse der reziproken Beziehungen zwischen musikalischen und gesellschaftlichen Kräften zu geben, deren Funktion die Kritik ist. Ganz unmöglich aber ist es, das innere Wesen der kritischen Aussagen und ihre äußere Gestaltung zu besprechen. Wir haben versucht die Grundetappen der Musikkritik in Verbindung mit der Linie des Musikschaffens, der Entwicklung der musikalischen Öffentlichkeit und dem System der musiktheoretischen Anschauungen zu verfolgen. Wir wollen nicht behaupten, daß der Entwicklungsgang des russischen musik-kritischen Bewußtseins in vollem Maße allgemein gültig sei. Doch sind wir der Meinung, daß eine Reihe von Situationen, (gleichzeitiges Entstehen mit dem Aufschwung des nationalen Schaffens, Ablösung der romantischen Einstellung durch die formell-technische und später die historische, Übergang von den „aufge-

[2]) Die drei letzteren Zeitschriften existieren auch jetzt.

klärten Dilettanten" zu den Professionellen, und v. a.) recht typisch ist und – soweit das rasche Wachstum des Musikbetriebes in Rußland in einem kurzen Zeitraum verfließt – ein leichtes Erfassen ermöglicht. Im westeuropäischen Leser, wenn er Verständnis nicht nur für einzelne Vertreter des zeitgenössischen Musikschaffens, sondern auch für die Lage der Musikkultur – und Bewußtsein insgesamt gewinnen will, kann das besprochene Thema aber auch Interesse in anderer Hinsicht wecken, indem der Leser allmählich, auf Grund einer historisch durchgeführten, wenn auch flüchtigen Darstellung einiger Quellen und kulturhistorischer Ursachen des heutigen Musikwesens bewußt wird.

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der vier Unterzeichneten.

## Werkbesprechung

### NEUE WERKE VON ARTHUR HONEGGER

Arthur Honegger stand in dem Kreise der „Six": jener sechs Komponisten, die sich nach dem Kriege in Paris zu einer fortschrittlichen Gruppe zusammenschlossen. Diese Gruppe, zu der auch Milhaud und Poulenc gehörten, hatte in Frankreich das Erbe des Impressionismus auszutragen. Auch Honeggers frühe Musik steht in entscheidender Abhängigkeit von Debussy. Doch übernimmt er nicht so sehr die koloristische Seite Debussys als seine präzise und subtil durchgefeilte Rhythmik und seine ornamental gelöste Melodik.

Während sich diese Haltung vornehmlich in den frühen Liedern ausspricht, stehen die ersten Violin- und Bratschen-Sonaten unter dem Einfluß des akademisch gerichteten Kreises um César Franck. Die in dieser Schola Cantorum arbeitenden Komponisten hielten auf durchgebildete formale Architektur, satztechnische Reinheit und vermieden ängstlich alles literarisch angeregte Musizieren.

Aber diese beiden Einflußsphären werden von Honegger mit einer ursprünglichen, schöpferischen Frische erfaßt, die sie bis zu einem hohen Grad persönlich durchdringt und an einzelnen Stellen zu einer eigenen, von impressionistischer Tradition sich entfernenden Haltung vorstößt. Hier begegnen wir Entwicklungswerten, welche für Honeggers späteres Schaffen von größter Bedeutung sind. Die gleiche melodische Knappheit, die bei Debussy den Charakter des Passiven und Andeutenden hat, wird bei

ihm zum Ausdruck einer persönlichen Kraft. Eine zur Objektivierung neigende Rhythmik scheint auf die Quellen slavischen Volkstums zurückzugehen, gewinnt aber durch den Grad ihrer Einschmelzung ein typisch französisches Gepräge. Das Zusammenwirken dieser Kräfte spiegelt das Prestothema seiner ersten Violinsonate (Notenbeispiel 1*).

Was sich an solchen Stellen aus farbloserer Umgebung heraushebt, verdichtet sich mehr und mehr zu einer eigenen Sprache. Es ist wohl anzunehmen, daß die Bekanntschaft mit Strawinsky, dessen Einfluß auf das Schaffen der jungen französischen Generation garnicht zu überschätzen ist, diese Entwicklung beschleunigt hat.

Noch im „König David“ liegen für eine analytische Betrachtung völlig entgegengesetze Stilelemente nebeneinander. Eine archaisierende Tendenz, die sich schon früher, besonders in den Sonaten für Melodieinstrumente, eindeutig vorbereitet hatte, gewinnt, durch den religiösen Stoff angeregt, gesteigerte Bedeutung. Sie führt ihn, etwa in dem Psalm Nr. 3, nach der Art Händels zu einer reinen, konstruktiven Diatonik (Notenbeispiel 2).

Daneben liegen Einflüsse Strawinskys (Sacre). Sie äußern sich einmal in einer feinen impressionistischen Farbigkeit, die sich mit früheren in dieser Richtung liegenden Stilmerkmalen (Debussy) verbindet, daneben aber in einer brutalen Tanzrhythmik, die ihr Vorbild eindeutig erkennen läßt. Wir belegen sie durch einige Takte aus dem „Tanz vor der Bundeslade“, (Notenbeispiel 3).

Und doch schließen sich alle diese heterogenen Stilmerkmale im Gesamteindruck zu einer schöpferischen Einheit zusammen. Es ist schon ein Wille zur Monumentalität da, der das ganze Werke bindet.

Dieses Werk, das wir als ein stark nach vorwärts weisendes Wegzeichen in der Entwicklung Honeggers erkennen, ist ursprünglich als Bühnenmusik geschrieben. Es verbindet sich uns mit seiner Musik zu Shakespeares „Sturm“ und der Ballettmusik zum „Horace victorieux“. Honeggers Stil spitzt sich in dieser Zeit mehr und mehr aufs Theatralische zu. Auch seine Instrumentalmusik wird in diese Kreise hineingezogen· Seine 1923 entstandene Symphonische Dichtung „Pacific 231“ ist von solchen illustrativen Absichten getragen, die sich hier auf die Erfassung der unmittelbaren, lebendigen Gegenwart richten. Sie will „nicht den Lärm der Lokomotive nachahmen, sondern einen visuellen Eindruck und einen physischen Genuß ins Musikalische übersetzen ... die Pathetik eines Zuges von dreihundert Tonnen, der mit 120 km pro Stunde durch die tiefe Nacht stürmt“. (Honegger). Wenn wir diese letzten Endes noch rein impressionistische Musik mit dem „König David“ vergleichen, so sind damit wohl die beiden Pole bezeichnet, zwischen denen Honeggers Musik liegt. Sie umspannt jetzt einen weiten Raum, eine Fülle von mit klugem Eklektizismus ausgewählten stilistischen Möglichkeiten.

## II.

Von hier aus setzt sich eine allmähliche Verfestigung der stilistischen Haltung Honeggers ein, die ihn zu seinen bisher wesentlichsten Werken führt. Die beiden Opern „Judith“ und „Antigone“ tragen die vom „König David“ ausgehende Entwicklung in der Richtung wachsender Vereinheitlichung zum Drama hin weiter. Die andere Linie

*) Die Notenbeispiele siehe in der Notenbeilage zu diesem Heft.

der reinen Instrumentalmusik läuft in dem Concertino für Klavier und Orchester (1924) aus. Es nimmt den Klassizismus seiner eigenen früheren Instrumentalwerke auf und gerät zugleich in starke stilistische Abhängigkeit von der ähnlich gerichteten Entwicklungsphase Strawinskys (Klavierkonzert, Klaviersonate), ohne daß dies aber für seine eigene Entwicklung so weit tragende Folgen gehabt hätte wie bei Strawinsky (Oedipus). Denn in der „Judith" (1925), dem nächsten Hauptwerk auf diesem Entwicklungsweg befreit sich Honegger endgültig von den letzten impressionistischen Resten.

Die Musik zur „Judith" ist ein geschlossener, in drei Akte geteilter Formverlauf, im Gegensatz zu der plastischen Vielgliedrigkeit des „David." Das entspricht der nun erreichten Einheitlichkeit des Stils. Honeggers knappe, prägnante Thematik führt ihn hier zu einer Motivtechnik, welche das dramatische Geschehen trägt, ohne es im Sinne des Leitmotivs zu entwickeln. Noch liegt der Schwerpunkt in den Chören, während den Soloszenen der große Zug fehlt. In ihnen fixiert das Orchester mehr die Stimmung der einzelnen Situation, indessen ohne in reiner Farbigkeit zu verharren, sondern mit starker Tendenz zu melodischer Enfaltung. Daneben treten hier zum ersten Male als dramatische Akzente kurze, widerhaarige, oft scharf synkopierte Rhythmen auf. Sie erscheinen auch zu den Chören, die an Unmittelbarkeit und Stoßkraft weit über den „David" hinaussragen. Schon in dieser Oper rückt Honegger die Singstimme aus der Zone des pathetischen Affekts heraus und nähert sie einer mehr rezitativischen, melodisch gesteigerten Deklamation.

Gerade diese Merkmale intensiviert die jüngste Oper Honeggers „Antigone" bis zu letzter Konsequenz. In der Vorrede zu diesem Werke sagt der Komponist selbst: Es war mein Bestreben, „das Rezitativ durch eine melodische Führung der Singstimmen zu ersetzen, welche sich aber nicht in gehaltenen Noten der hohen Lagen ergehen sollte (da diese stets den Text zur Unverständlichkeit verdammen) ebensowenig aber in rein instrumentalen Linien. Sie sollte im Gegenteil eine melodische Zeichnung suchen, die durch das Wort selbst hervorgerufen wird". Wie weit die überlieferten Elemente der subjektiven Ausdrucksmelodik durch Honegger überwunden werden, zeigen die Worte, die Antigone kurz vor ihrem Tode singt (Notenbeispiel 4).

Die leitmotivischen Ansätze der Judith verdichten sich zu einem „engmaschigen, symphonischen Gewebe". Es gelingt ihm hier mit Hilfe stilisierter, sich nicht verwandelnder Motive eine Art dramatischer Kontinuität zu schaffen. Dabei gefährdet die sehr durchsichtige Orchestersprache weder die Deutlichkeit der Singstimmen noch den Gesamteindruck. So ruht die Eingangsszene beinahe ausschließlich auf den ersten vier Takten des Orchesters (Notenbeispiel 5).

Sie sind kennzeichnend, bis zu welcher Schärfe und Prägnanz der Thematik Honegger hier fortgeschritten ist, zugleich für ein neues Stilmerkmal dieser Oper: die Koppelung verschiedener rhythmisch-plastischer Motive in der Gleichzeitigkeit. Daneben steht in den instrumentalen Teilen der Oper eine konstruktive Harmonik, welche auf konsequenter chromatischer Stimmführung und klanglicher Gegenbewegung beruht: (Notenbeispiel 6).

Wesentlichstes Merkmal der Oper ist die organische Formgebung, die Honegger hier erreicht. Die formbildende Kraft des Motivs bewirkt die Geschlossenheit der einzelnen Szene. Dem entspricht die Gesamtform des Dramas in ihrer ausgewogenen

Verteilung von Soloszenen, Chören und instrumentalen Zwischenspielen. Gerade diese Ausgewogenheit läßt uns die „Antigone" als etwas in sich Vollendetes und Endgültiges in der immerhin sprunghaften und heute noch nicht ganz zu übersehenden Entwicklung Honeggers erscheinen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel und Lothar Windsperger

## Aufführungsbesprechung

Nach zwei Jahren räumlicher Bedrängnis kann die Arbeit der Staatsoper sich ungehindert entfalten; der erneuerte Bau Unter den Linden ist eröffnet. Bei umfassender Modernisierung des Bühnenhauses ist es gelungen, das altgewohnte Bild des Zuschauerraumes zu erhalten und die Akustik vielleicht noch zu verbessern. Zum Einweihungsabend wurde vor den vom Preußischen Staatsministerium geladenen Festgästen die „Zauberflöte" in neuer Inszenierung gegeben. Die Aufführung verlief leider nicht ohne Hemmungen: durch Umbesetzungen in letzter Stunde wurde Tempo und Präzision des Ablaufs beeinträchtigt. Hörths Inszenierung war auf eine bunte und gelöste Märchenphantastik gestellt. Aravantinos schuf die Bilder: gedämpfte Farbigkeit, weite Flächen für die Sarastrosphäre. Bei lockeren Formen ist das Sakrale betont, das auch in Kleibers gehaltener Darstellung der Musik in Erscheinung trat. In vollkommener Reife hoben sich heraus: die Pamina der Delia Reinhardt, Lists Sarastro und Schorrs Sprecher. Als nächste Aufführung im neuen Hause zogen die „Meistersinger" unter Blech vorüber, in prachtvoll durchgearbeiteter und gesteigerter Führung und feinstem Erfühlen des Stils. Die Wiedergabe, stark in den Einzelleistungen mit Schorr als Sachs und dem jungen Fritz Wolff als Stolzing, fesselte außerdem durch die Echtheit des Zeitbildes, das Bernhard Pankok aus genauester Kenntnis gestaltete. Letzter Festabend: der „Rosenkavalier" unter Strauß, den Georg Szell vorbereitet und Hörth in lebendiger Bewegung aufgebaut hatte. Eine ausgezeichnete Besetzung mit Barbara Kemp, Delia Reinhardt, mit der neuen Sophie der sympathischen Marion Cläre und mit dem für den erkrankten Schützendorf aus Dresden herbeigeholten Adolph Schöpflin, der als Ochs von Lerchenau durch natürlichen Ton überzeugte.

In der Städtischen Oper nahm sich Bruno Walter des „Wunders der Heliane" von Korngold mit großer Liebe an. Karlheinz Martin versuchte die Handlung mit ihrer zeitlosen Symbolik durch energische Gliederung und Aktualisierung zu verstärken. Strnad unterstützte diese Absicht durch Bilder von verwegenem Konstruktivismus. Mit der betont zeitgemäßen Aufmachung war dem Werk nicht gedient.

Bruno Walter brachte ferner eine auf höchste, mitunter übergroße Diskretion ausgehende Neuaufführung von „Figaros Hochzeit", aus der auch der Regisseur Martin alle lauten Töne fernhielt. Auch der Bühnenbildner Emil Preetorius hatte die Szene in ruhigen Linien und zarten Farben abgestimmt. Als Gastdirigent für den wieder im Ausland tätigen Bruno Walter ist Dr. Fritz Stiedry verpflichtet worden, den man

allzu lang vermißt hatte. Es ist zu wünschen, daß seine Kraft auch weiterhin für die Städtische Oper nutzbar gemacht wird.

Ein bescheidenes und liebenswürdiges Werk der guten französischen Spieloper, der „Schwarze Domino" von Auber, wurde vom Klemperer-Ensemble unter Fritz Zweig auf das Sauberste herausgebracht. Der Gastregisseur Artur Maria Rabenalt machte die Situationskomik des Scribeschen Intriguenlustspiels mit großem Geschick wirksam.

Im Gange des Konzertbetriebs erschienen bemerkenswerte Stücke neuer Musik. Kleiber führte die erste Symphonie von Schulhoff auf, der hier zum ersten Mal die große Form sucht. Er bleibt seiner musikantischen Art treu, die von Slavisch-Volkshaftem angetrieben wird. Bei klanglichem Reichtum, der von impressionistischer Verfeinerung bis zu absichtsvollem Pathos geht, wird doch die Spannung des symphonischen Stils nicht erreicht. In einer vollendeten Aufführung hörte man ferner unter Kleiber das durch seine Strenge und rhythmische Vielfältigkeit packende Klavierkonzert von Bartók, das der Komponist selbst spielte. Furtwängler, der seine philharmonischen Konzerte in großem Zuge zu Ende führte, brachte eine von starken dramatischen Spannungen erfüllte, breit ausladende Ouvertüre von Karol Rathaus zu eindringlicher Wirkung. Eine nachschöpferische Leistung von höchster geistiger Sammlung und intuitiver Kraft war die Darstellung der Matthäuspassion, die Furtwängler mit dem Kittelschen Chor zum ersten Mal aufführte.

Aus dem „Schulwerk", das Hindemith im Geist des neuen Form- und Musikempfindens und größter Einfachheit des Technischen geschrieben hat, spielte das Amar-Hindemith-Quartett einige bezeichnende Stücke von stärkster Konzentration. Über alle Publikumssensation hinaus wurde das Wiederauftreten von Pablo Casals zu einem bedeutenden künstlerischen Ereignis durch die absolute Sachlichkeit der allem Effekt abgewandten Kunst eines überlegenen Meisters.

Hermann Springer und Heinrich Strobel

# RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

## RUNDFUNK-UMSCHAU

(Januar – Februar – März – April)

Der Rundfunk will „ein für Belehrung und Unterhaltung bestimmtes Kulturinstrument" sein. Diese Definition war vor kurzem in der „Bayrischen Radio-Zeitung" zu lesen und tatsächlich treffen beim Rundfunk so viele positive Momente technischer, geistiger, sozialer und materieller Art zusammen, daß er in unserer heutigen demokratischen Zeit die in dieser Definition ausgedrückte hohe Mission tatsächlich ver-

wirklichen könnte. Aber gerade wenn man die Rundfunkprogramme eines größeren Zeitraumes sichtet und sich bemüht, das Wesentliche daraus zusammenzustellen, wird man gewahr, wie von den drei in der obigen Definition enthaltenen Begriffsmomenten die Unterhaltung bei Weitem an erster Stelle steht, die Belehrung in einigem Abstand nachfolgt, während die Kultur vorläufig noch in der letzten Reihe zu stehen kommt. Damit soll nur eine Tatsache und kein Vorwurf ausgesprochen sein, denn der öffentliche Rundfunk ist kaum fünf Jahre alt, über die Periode der Kinderkrankheiten also noch lange nicht hinaus. Immerhin scheint es, als ob das biogenetische Grundgesetz, demzufolge die Entwicklung einer Gattung sich in verkürztem Maße beim Einzelwesen wiederholt, irgendwie auch bei der Entwicklung des Rundfunks sein Wesen treibt, denn anders ist es kaum zu erklären, daß Geschmacklosigkeiten, die mit Mühe und Not im Konzertsaal zu Grabe getragen worden sind, nun im Senderaum eine fröhliche Auferstehung feiern. Das Unterhaltnngsbedürfnis des Rundfunkhörers in allen Ehren, aber muß man es wirklich mit dem „Lenz“ von Hildach oder dem Posaunensolo „Das Grab auf der Haide“ befriedigen, wie es im Rundfunk fast allwöchentlich geschieht? Dieser Punkt ist wichtig genug, um nicht mit geschlossenen Augen daran vorüberzugehen, wichtig genug, um diese Rundschau zu eröffnen und wäre es auch nur, um das Unerfreuliche hinter sich zu haben.

Ich frage also: Ist es nicht eine Geschmacklosigkeit, eine Reihe der von Fritz Kreisler für die Geige bearbeiteten Stücke alter Meister unter dem Namen „Kreisleriana“ zusammenzufassen und dadurch die Phantasie des wenig gebildeten Hörers eines billigen Wortwitzes wegen auf eine ganz falsche Fährte zu locken, wie das von Hamburg geschieht? Ist es nicht eine noch schlimmere Geschmacklosigkeit, in einem Programm, das schon den vielversprechenden Titel „Musikalisches Schäferstündchen“ führt, unter anderem die „Hirten“-Musik aus dem Weihnachts-Oratorium und Lassens „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“ zusammenzukoppeln, wie das Breslau für notwendig befindet? Sträubt sich einem nicht das Haar, wen man das von Hamburg angezeigte Programm „Opernfantasien im Lichte violinischer Virtuosität“ liest? Sollten die Konzerte des „Mundharmonikavereins deutscher Jungmannen“ die Köln sich von Düsseldorf aus vorblasen lässt wirklich unentbehrlich sein? Aus der unerschöpflichen Fülle des auf diesem Gebiet Geleisteten seien jetzt noch zwei Programme in extenso vorgeführt, von denen das eine durch seine kurkapellenartige Zusammenstellung unvereinbarer Gegensätze, das andere wieder durch die konsequente Anhäufung von gleichgearteten Unmöglichkeiten als abschreckendes Beispiel dienen möge. Köln sendet als Abendkonzert: Lanner, „Hofballtänze“; Beethoven, „Egmont“-Ouvertüre; Wagner, Melodien aus „Lohengrin“; Grieg, „Ich liebe dich“; Svendsen, „Romanze“; Liszt, „Polonaise“; Lehar, Potpourri aus „Zigeunerliebe“. Und Frankfurt macht sich folgender Sünde wider den heiligen Geist schuldig: Leuchtkäferchens Stelldichein, Parade der Zinnsoldaten, Siamesische Wachtparade, La lettre de Manon, Auf einem persischem Markt (Orgelsolo), Parade der Maikäfer, Lockenköpfchen, Die Mühle im Schwarzwald, Heiligtum des Herzens (Orgelsolo), Heinzelmännchens Wachtparade. Und so etwas pflegt dann mit den Wünschen der Hörer entschuldigt zu werden. Als ob die Sendeleitung nicht gerade dazu da wäre, auf den Geschmack ihrer Höhrerschaft veredelnd einzuwirken. Aber verlassen wir nun dieses Gebiet der Unerfreulichkeiten, um uns freundlicheren Eindrücken zuzuwenden.

Schon im letzten Heft wurde ausgeführt, wie der Rundfunk seine kulturellen Aufgaben am ehesten erfüllen wird, wenn er sich als Ergänzung von Oper und Konzert betrachtet und Gebieten seine Pflege angedeihen lässt, die von jenen beiden vernachlässigt werden. Daß die neueste und die vorklassische Musik hier die dankbarste Betätigungsmöglichkeit liefern, liegt auf der Hand. Ebenso, wenn nicht einzelne Momente herausgegriffen, sondern größere Etappen der Musikgeschichte in zyklischer Zusammenstellung beleuchtet werden, wobei jedesmal das erklärende Wort die musikalischen Eindrücke zu verstärken hat. In diesem Zusammenhang muß zuerst der Ostmarken-Rundfunk (Königsberg, Danzig) genannt werden, der nicht nur die Entwicklung der Orchestermusik und die Entwicklung des Klaviertrios auf diese Art veranschaulicht, sondern eine besonders dankenswerte Veranstaltung in dem Zyklus „Von Reger bis Hindemith" zeitgenössische Komponisten im Spiegel ihrer Hausmusik vorführt. Klavierwerke von Bartok, Strawinsky, Casella, Jarnach, Petyrek, Toch und Krenek wurden mit einführenden Erläuterungen in dem besprochenen Zeitraum den Hörern geboten.

Zu den zyklischen Veranstaltungen erfreulicher Art gehört weiter die von Leipzig gebrachte „Tönende Operngeschichte". Die an sich ausgezeichnete Idee, die Entwicklung der Oper von ihren allerersten Anfängen bis zur Gegenwart an besonders prägnanten Beispielen zu zeigen und durch einleitende Vorträge das Verständnis des Zusammenhanges zu erleichtern, ist zwar durch die Ausführung nicht gänzlich gelöst worden – bisher waren zu hören: zwei Abende mit Bruchstücken von Peri, Caccini, Monteverdi, Lully, Rameau, Reinhard Keiser, Graun, Hasse. Ferner Händels „Otto und Theophano", Glucks „Alkestis", Mozarts „Zaide". Spontinis „Vestalin", Boieldieus „Johann von Paris", Donizettis „Liebestrank", Flotows „Allessandro Stradella" und Marschners „Templer und Jüdin" – der strenge Kritiker wird also sicher Beispiele aus der neapolitanischen Oper, aus Purcells Schaffen vermissen, es auch kaum verstehen, wie in solchem Zusammenhang Carl Maria von Weber übergangen werden konnte, während er auf Flotowsche Plattheiten gerne Verzicht geleistet hätte, – aber von diesen Schönheitsfehlern abgesehen ist der Versuch doch sehr zu begrüßen und nur zu wünschen, daß das neue Opernschaffen noch gehörige Berücksichtigung finde.

Ein auch von Leipzig veranstalteter Zyklus „Mitteldeutsche Komponisten" sollte jungen Schaffenden Gelegenheit geben, mit ungedruckten Werken vor das Publikum zu treten und ihnen so den Weg in die Öffentlichkeit und zum Verleger erleichtern. Wenn bei den Veranstaltungen dieses Zyklus auch häufig mitteldeutsche Abstammung für den Mangel an kompositorischer Begabung entschädigen mußte, so darf doch die soziale Seite des Unternehmens anerkannt werden und die Stunde mit Werken Hermann Ambrosius' und Georg Winklers Streichquartett konnten für manchen Versager entschädigen.

München brachte im Verlauf eines Zyklus „Die Entwicklung der Orgelkomposition" ein das England des 17. Jahrhunderts beleuchtendes Programm mit Werken von John Bull, Byrd und Gibbon.

Last not least gehört in diesen Zusammenhang die von Berlin veranstaltete „Stunde der Lebenden". Von Adolf Weißmann eingeleitet, kamen in dem besprochenen Zeitraum von besonders markanten Werken drei Gesänge japanischer Lyrik mit Begleitung von zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Violinen, Cello, Bass nnd Klavier von Strawinsky, die Sonate für Horn, Trompete und Posaune von Poulenc, Lieder von Milhaud und

Honegger und die Sonate für Klavier und Violine von Ravel zur Aufführung. Damit sind wir bei dem Schmerzenskind der Sendegesellschaften, der neuen Musik, angelangt und im Anschluß sei gleich auf die wenigen aber umso kräftigeren Lebenszeichen hingewiesen, die sie im Rundfunk von sich gibt.

Hier darf an erster Stelle Hindemith genannt werden, der verhältnismäßig oft im Sender erscheint. Sein Streichquartett op. 22 wurde von Berlin, Breslau und Köln gebracht, die Sechs Stücke für Streichquartett op. 44 von Breslau, die Sonate für Cello und Klavier von Köln, die Sonate für Bratsche und Klavier von Berlin, das Violinkonzert von München. Als Verdienst muß Köln die Übertragung eines öffentlichen Konzertes angerechnet werden, in dem Hindemiths Konzert für Viola d'amore zur Uraufführung gelangte und außerdem sein Bratschen- und Klavierkonzert gespielt wurden. Und schließlich brachte noch Frankfurt die Uraufführung seines Konzertes für Orgel und Kammerorchester, das Hindemith zur Einweihung der Orgel des Frankfurter Senders geschrieben und das er diesem Sender auch gewidmet hat. So vermag auch der Rundfunk ein Bild von der beispiellosen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit dieses einzigartigen Mannes zu geben und wird dabei von dem reproduzierenden Künstler Hindemith, der als Solist wie als Quartettspieler, auf der Bratsche wie auf der Viola d'amore für sein eigenes Schaffen eintritt, wesentlich unterstützt.

Bela Bartoks Streichquartett op. 7 wird von Berlin und Frankfurt gebracht, seines Landsmannes Kodaly Cellosonate wird in Köln gespielt. Jarnach erscheint eben dort mit Klavierstücken, während Frankfurt seine Solosonate für Violine bringt. Der Pariser Sender verbreitet Honeggers „König David", London und Daventry die Klaviersonate Strawinskys, Breslau Kaminskis F-Dur-Streichquartett und Stuttgart Milhauds „Saudades do Brazil". Ernst Toch kommt in Berlin mit Klavierstücken und der Sonate für Klavier und Violine zu Wort, Schönberg-Lieder werden in Köln gesungen und München erwirbt sich ein besonderes Verdienst durch die Aufführung der drei „Woyzeck"-Bruchstücke von Alban Berg und bringt außerdem als einziger Sender moderne Chöre (Krenek und Hindemith), Man sieht, für den Zeitraum von vier Monaten ist die Auslese an neuer Musik nicht allzu üppig aber bei der Mehrzahl der deutschen Sendeleitungen sind doch Anzeichen beginnender Regsamkeit auf diesem Gebiet festzustellen. Umso unbegreiflicher ist die Inaktivität der Sendeleitungen in Hamburg und Leipzig, die es als einzige fertig bringen, in dieser ganzen Zeit nicht zwei Takte repräsentativer moderner Musiker ihren Hörern vorzuführen.

Manches Anerkennenswerte wurde auf dem Gebiet der alten Musik geleistet. Die von allen Sendern gepflegten sonntäglichen Morgenfeiern geben häufig Gelegenheit, kleinere Stücke aus vergangenen Jahrhunderten der Vergessenheit zu entreißen. In größerem Ausmaß bietet die Passionszeit Anlaß, verborgene alte Schätze zu heben und es ist durchaus zu begrüßen, daß der Rundfunk sich nicht mit den Bach'schen und anderen bekannten Passionsmusiken begnügt, sondern zu Unrecht vergessene Werke neu belebt. So war es ein Verdienst Leipzigs, die der heutigen Generation fast unbekannten „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" von Haydn aufzuführen. Von noch größerem Unternehmungsgeist zeugt der Versuch Frankfurts, bis ins 16. Jahrhundert vorzudringen und Leonhard Lechners „Leiden unseres Herrn Jesu Christi aus dem Evangelium Johannis" den Hörern zu bieten. Eine willkommene Ergänzung solcher Veranstaltungen, die dem

Schon im letzten Heft wurde ausgeführt, wie der Rundfunk seine kulturellen Aufgaben am ehesten erfüllen wird, wenn er sich als Ergänzung von Oper und Konzert betrachtet und Gebieten seine Pflege angedeihen lässt, die von jenen beiden vernachlässigt werden. Daß die neueste und die vorklassische Musik hier die dankbarste Betätigungsmöglichkeit liefern, liegt auf der Hand. Ebenso, wenn nicht einzelne Momente herausgegriffen, sondern größere Etappen der Musikgeschichte in zyklischer Zusammenstellung beleuchtet werden, wobei jedesmal das erklärende Wort die musikalischen Eindrücke zu verstärken hat. In diesem Zusammenhang muß zuerst der Ostmarken-Rundfunk (Königsberg, Danzig) genannt werden, der nicht nur die Entwicklung der Orchestermusik und die Entwicklung des Klaviertrios auf diese Art veranschaulicht, sondern eine besonders dankenswerte Veranstaltung in dem Zyklus „Von Reger bis Hindemith“ zeitgenössische Komponisten im Spiegel ihrer Hausmusik vorführt. Klavierwerke von Bartok, Strawinsky, Casella, Jarnach, Petyrek, Toch und Krenek wurden mit einführenden Erläuterungen in dem besprochenen Zeitraum den Hörern geboten.

Zu den zyklischen Veranstaltungen erfreulicher Art gehört weiter die von Leipzig gebrachte „Tönende Operngeschichte“. Die an sich ausgezeichnete Idee, die Entwicklung der Oper von ihren allerersten Anfängen bis zur Gegenwart an besonders prägnanten Beispielen zu zeigen und durch einleitende Vorträge das Verständnis des Zusammenhanges zu erleichtern, ist zwar durch die Ausführung nicht gänzlich gelöst worden – bisher waren zu hören: zwei Abende mit Bruchstücken von Peri, Caccini, Monteverdi, Lully, Rameau, Reinhard Keiser, Graun, Hasse. Ferner Händels „Otto und Theophano“, Glucks „Alkestis“, Mozarts „Zaide“. Spontinis „Vestalin“, Boieldieus „Johann von Paris“, Donizettis „Liebestrank“, Flotows „Allessandro Stradella“ und Marschners „Templer und Jüdin“ – der strenge Kritiker wird also sicher Beispiele aus der neapolitanischen Oper, aus Purcells Schaffen vermissen, es auch kaum verstehen, wie in solchem Zusammenhang Carl Maria von Weber übergangen werden konnte, während er auf Flotowsche Plattheiten gerne Verzicht geleistet hätte, – aber von diesen Schönheitsfehlern abgesehen ist der Versuch doch sehr zu begrüßen und nur zu wünschen, daß das neue Opernschaffen noch gehörige Berücksichtigung finde.

Ein auch von Leipzig veranstalteter Zyklus „Mitteldeutsche Komponisten“ sollte jungen Schaffenden Gelegenheit geben, mit ungedruckten Werken vor das Publikum zu treten und ihnen so den Weg in die Öffentlichkeit und zum Verleger erleichtern. Wenn bei den Veranstaltungen dieses Zyklus auch häufig mitteldeutsche Abstammung für den Mangel an kompositorischer Begabung entschädigen mußte, so darf doch die soziale Seite des Unternehmens anerkannt werden und die Stunde mit Werken Hermann Ambrosius' und Georg Winklers Streichquartett konnten für manchen Versager entschädigen.

München brachte im Verlauf eines Zyklus „Die Entwicklung der Orgelkomposition“ ein das England des 17. Jahrhunderts beleuchtendes Programm mit Werken von John Bull, Byrd und Gibbon.

Last not least gehört in diesen Zusammenhang die von Berlin veranstaltete „Stunde der Lebenden“. Von Adolf Weißmann eingeleitet, kamen in dem besprochenen Zeitraum von besonders markanten Werken drei Gesänge japanischer Lyrik mit Begleitung von zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Violinen, Cello, Bass nnd Klavier von Strawinsky, die Sonate für Horn, Trompete und Posaune von Poulenc, Lieder von Milhaud und

Honegger und die Sonate für Klavier nnd Violine von Ravel zur Aufführung. Damit sind wir bei dem Schmerzenskind der Sendegesellschaften, der neuen Musik, angelangt und im Anschluß sei gleich auf die wenigen aber umso kräftigeren Lebenszeichen hingewiesen, die sie im Rundfunk von sich gibt.

Hier darf an erster Stelle Hindemith genannt werden, der verhältnismäßig oft im Sender erscheint. Sein Streichquartett op. 22 wurde von Berlin, Breslau und Köln gebracht, die Sechs Stücke für Streichquartett op. 44 von Breslau, die Sonate für Cello und Klavier von Köln, die Sonate für Bratsche und Klavier von Berlin, das Violinkonzert von München. Als Verdienst muß Köln die Übertragung eines öffentlichen Konzertes angerechnet werden, in dem Hindemiths Konzert für Viola d'amore zur Uraufführung gelangte und außerdem sein Bratschen- und Klavierkonzert gespielt wurden. Und schließlich brachte noch Frankfurt die Uraufführung seines Konzertes für Orgel und Kammerorchester, das Hindemith zur Einweihung der Orgel des Frankfurter Senders geschrieben und das er diesem Sender auch gewidmet hat. So vermag auch der Rundfunk ein Bild von der beispiellosen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit dieses einzigartigen Mannes zu geben und wird dabei von dem reproduzierenden Künstler Hindemith, der als Solist wie als Quartettspieler, auf der Bratsche wie auf der Viola d'amore für sein eigenes Schaffen eintritt, wesentlich unterstützt.

Bela Bartoks Streichquartett op. 7 wird von Berlin und Frankfurt gebracht, seines Landsmannes Kodaly Cellosonate wird in Köln gespielt. Jarnach erscheint eben dort mit Klavierstücken, während Frankfurt seine Solosonate für Violine bringt. Der Pariser Sender verbreitet Honeggers „König David", London und Daventry die Klaviersonate Strawinskys, Breslau Kaminskis F-Dur-Streichquartett und Stuttgart Milhauds „Saudades do Brazil". Ernst Toch kommt in Berlin mit Klavierstücken und der Sonate für Klavier und Violine zu Wort, Schönberg-Lieder werden in Köln gesungen und München erwirbt sich ein besonderes Verdienst durch die Aufführung der drei „Woyzeck"-Bruchstücke von Alban Berg und bringt außerdem als einziger Sender moderne Chöre (Krenek und Hindemith), Man sieht, für den Zeitraum von vier Monaten ist die Auslese an neuer Musik nicht allzu üppig aber bei der Mehrzahl der deutschen Sendeleitungen sind doch Anzeichen beginnender Regsamkeit auf diesem Gebiet festzustellen. Umso unbegreiflicher ist die Inaktivität der Sendeleitungen in Hamburg und Leipzig, die es als einzige fertig bringen, in dieser ganzen Zeit nicht zwei Takte repräsentativer moderner Musiker ihren Hörern vorzuführen.

Manches Anerkennenswerte wurde auf dem Gebiet der alten Musik geleistet. Die von allen Sendern gepflegten sonntäglichen Morgenfeiern geben häufig Gelegenheit, kleinere Stücke aus vergangenen Jahrhunderten der Vergessenheit zu entreißen. In größerem Ausmaß bietet die Passionszeit Anlaß, verborgene alte Schätze zu heben und es ist durchaus zu begrüßen, daß der Rundfunk sich nicht mit den Bach'schen und anderen bekannten Passionsmusiken begnügt, sondern zu Unrecht vergessene Werke neu belebt. So war es ein Verdienst Leipzigs, die der heutigen Generation fast unbekannten „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" von Haydn aufzuführen. Von noch größerem Unternehmungsgeist zeugt der Versuch Frankfurts, bis ins 16. Jahrhundert vorzudringen und Leonhard Lechners „Leiden unseres Herrn Jesu Christi aus dem Evangelium Johannis" den Hörern zu bieten. Eine willkommene Ergänzung solcher Veranstaltungen, die dem

Passionsgedanken von der künstlerischen Seite her beizukommen suchen, war die von Köln gebrachte liturgische Passionsmusik, die das kirchliche Moment in den Vordergrund stellte. Nachahmenswertes bringt oft Leipzig in den „Alte Hausmusik“ benannten Programmen, die an Dienstag- und Freitag-Nachmittagen auch von der Deutschen Welle verbreitet werden. Als Beispiel sei hier das Programm „Die Familie Bach“ erwähnt, das Werke von Joh. Bernhard, Joh. Ernst, Joh. Sebastian, Wilhelm Friedemann, Karl Phil. Emanuel, Joh. Christof und Joh. Christian Bach enthielt. Mit derartigen Programmen wird dem Hörer gleichzeitig ein Abriß Musikgeschichte geboten. Mitglieder des Collegium musicum der Universität Erlangen brachten im Münchener Rundfunk Musik aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert (Schule von Notre Dame, Guillaume de Machault) zur Aufführung und nicht minderes Interesse verdient eine in Königsberg veranstaltete Aufführung alter Musik auf historischen Instrumenten (Altviola, Theorbe, Blockflöte, Clavichord). Endlich sei auch noch ein Konzert Leipzigs mit selten gehörten Orchesterwerken des 18. Jahrhunderts erwähnt, unter denen ein Rondo für Klavier und Orchester des Prinzen Louis Ferdinand und Dittersdorfs „Vier Weltalter“ besonderes Interesse erweckten. Hier ist also entschieden ein Gebiet, auf dem der Rundfunk in steigendem Maße sich der Höhe der seiner harrenden Aufgaben bewußt wird.

Aus der Fülle der übrigen Veranstaltungen sei noch Einzelnes kurz gestreift. Ein Verdienst der Wiener Sendeleitung war es, die Wiederholung des einzigen von Franz Schubert unternommenen eigenen Konzertes zu übertragen und damit einen würdigen Auftakt für das Schubertjahr zu schaffen. Ansatz zu einer bewußten Pflege des Volksliedes war ein auch von Wien gebrachter Volksliederabend des deutschen Volksgesangvereins. Einen ähnlichen Zweck verfolgte das von München gebrachte Programm „Das auslanddeutsche Lied“ mit altvlämischen, sudetendeutschen und Tiroler Liedern. Damit ist ein Gebiet berührt, auf welchem dem Rundfunk noch viel zu tun bleibt: Die systematische Pflege des Volksliedes als Einzelgesang, als Solistenensemble, als Chor, begleitet und a cappella gibt Gelegenheit zu zyklischen Veranstaltungen kleinen und großen Stiles, die in gleichem Maße dem Bildungs- wie dem Unterhaltungsbedürfnis des Rundfunkhörers entgegenkommen könnten.

Die musikalische Behandlung des Volkstrauertages mußte zum Widerspruch reizen. Von den deutschen Sendern brachten vier die „Eroica“ (Frankfurt, Hamburg, Köln, Königsberg, dieser allerdings nur den Trauermarsch), zwei Brahms' „Tragische Ouvertüre“ je einer den Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“ und Strauß' „Tod und Verklärung“. Hier dürfte von den Verantwortlichen wohl etwas mehr Phantasie erwartet werden, die einen solchen Tag nicht mit Werken abspeist, die aus dem Konzertbetrieb zum Überdruß bekannt sind.

Der zehnjährige Todestag Debussys (26. 3. 1928) wurde vom Rundfunk nur sehr wenig beachtet. Allerdings darf den deutschen Sendegesellschaften darob kein großer Vorwurf gemacht werden, da sogar Paris sich in Stillschweigen hüllte. In Deutschland gedachte nur Frankfurt des Tages, im Ausland Wien und Prag. Und doch sollte der Rundfunk solchen Gedenktagen, besonders wenn sie Personen betreffen, deren Schaffen bei der Allgemeinheit noch nicht immer die verdiente Beachtung findet, ruhig etwas mehr Liebe zuwenden. Er hat die Zeit und in der Regel auch das Geld, die dem heutigen Konzert- und Theaterbetrieb fehlen, um bei solchen Gelegenheiten nicht nur

stets Gewohntes zu bringen. So wäre auch dem 25. Todestag Hugo Wolfs eine weniger konventionelle Behandlung zu gönnen gewesen.

Eine gute Idee, die Nachahmung verdient, das Bestreben nämlich, Zusammenhänge in scheinbar weit Auseinanderliegendem aufzudecken, lag dem von Steuermann in Frankfurt gespielten Programm zugrunde, das Bach, Alban Berg, Schönberg und Busoni verknüpfte. Etwas Ähnliches schwebte den Veranstaltern wohl auch bei dem gleichfalls von Frankfurt gesendeten „Abend der Gegensätze" vor, nur war hier die Gegenüberstellung nicht immer gelungen. An dem Gegensatz, wie Paisiello und Rossini die Verleumdungsarie im „Barbier" komponierten, kann dem Hörer sicher manches klar gemacht werden, dagegen bleibt unerfindlich, in welchem Zusammenhang die Agathen-Arie und der „Liebestod" gebracht werden soll. Aber gerade solche Gegenüberstellungen, wenn sie mit geschickter Hand getroffen werden, können dazu dienen, im naiven Hörer Verständnis für sonst scheinbar Unzusammenhängendes zu erwecken.

Einige besondere Bemerkungen sind noch den vom Rundfunk verbreiteten Opern zu widmen. Wenn er die im Spielplan der Operntheater schon zur Genüge ausgeschlachteten beliebten Repertoirewerke überträgt, so kommt er sicher damit den Wünschen vieler Hörer entgegen aber die besonderen, ihm obliegenden Aufgaben erfüllt er auf diese Weise keineswegs. Denn auch hier gibt es eine Reihe von Werken, die trotz aller in ihnen enthaltenen Werte sich aus irgend einem Grunde auf der Bühne nicht behaupten können und daher dem großen Publikum so gut wie fremd sind. Gerade sie müßten zu allererst im Rundfunk ihre Auferstehung feiern. Aus diesem Grund ist es freudig zu begrüßen, daß Stuttgart sich des herrlichen „Dalibor" von Smetana annimmt, daß Berlin einen Versuch mit der „Nachtwandlerin" macht, Leipzig Pergolesis reizenden „Maestro di musica" hervorholt und München die Schönheiten der „Euryanthe" seinen Hörern vor Ohren führt. Außerdem verdienen aber auch die Übertragungen einiger selten zu hörender Opernwerke aus dem Theater Erwähnung. Köln und Paris bringen auf diesem Wege „Pelleas und Melisande" zu Gehör, Berlin den „Corregidor", Hamburg Wolf-Ferraris liebenswürdige „Vier Grobiane" und ein ganz besonderes Verdienst erwirbt sich Breslau durch die Übertragung des Verdischen „Don Carlos".

So auf den Raum weniger Druckseiten komprimiert, scheint diese Umschau eine starke Aktivität der Sendeleitungen auf dem Gebiet der ernsten Musik zu ergeben. Aber diese Täuschung würde rasch schwinden, wenn man diesem Extrakt viermonatiger Arbeit einmal die Ergebnisse des während des gleichen Zeitraumes in all den Mittagskonzerten, Nachmittagskonzerten, Bunten Abenden, Unterhaltungskonzerten, Akademien, Funkbretteln, Tanzmusiken, Populären Konzerten, Heiteren Stunden, Lustigen Abenden – und wie die hier unerschöpfliche Phantasie der Sendegesellschaften alle diese dem plattesten Amüsierbedürfnis gewidmeten Veranstaltungen noch nennen mag – Gebotenen gegenüberstellen wollte. Die große Gefahr, die dem Rundfunk droht, ist die, daß das für jedes Kulturinstrument unumgänglich notwendige richtige Verhältnis zwischen Intensität und Extensität zugunsten der letzteren verschoben wird. Mit anderen Worten: daß der Rundfunk aus einem Kulturinstrument zu einem Bildungs-Warenhaus wird. Eine radikale Änderung wäre nur von einer vernünftigen Arbeitsteilung unter Sendegesellschaften zu erwarten. Vielleicht erleben wir es noch, daß eine Gesellschaft nur ernste Konzerte sendet, eine andere nur Literatur, eine dritte nur Opern, eine

vierte nur Funkbrettl usw. und alles Übrige sich von ihren Schwestergesellschaften übertragen läßt. Vielleicht wird das Beispiel der „Deutschen Welle", die schon heute sich allein auf das Vortragswesen konzentriert und alle weiteren Bedürfnisse von anderen Sendern befriedigen läßt, einmal richtunggebend. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß das Niveau der einzelnen Darbietung durch diese Intensivierung sich um ein Vielfaches heben würde. Trotzdem scheint diese Arbeitsteilung vorderhand eine Fata morgana zu sein und dem musikalischen Beobachter bleibt nur übrig, als vorläufige Mindestforderung den Wunsch auszusprechen, daß jede Gesellschaft an jedem Tage mindestens eine Stunde wertvoller Musik, nach künstlerischen Gesichtspunkten geordnet und einem einheitlichen Stilwillen unterworfen, ihren Hörern bieten möge.

*

Die Tageszeitungen bringen die Meldung, daß Hermann Scherchen im nächsten Jahr nach Königsberg geht und dort neben den städtischen Sinfoniekonzerten, die musikalische Leitung des Rundfunks übernimmt. Die Richtigkeit der Meldung vorausgesetzt, wäre dieses Ereignis nach zwei Richtungen hin symptomatisch. Einmal übernimmt mit Scherchen zum ersten Mal ein prominenter Dirigent und eine überragende Persönlichkeit die musikalische Leitung in einer Sendegesellschaft und von diesem Gesichtspunkt aus darf die Berufung sicher nur mit Genugtuung begrüßt werden. Dann wird aber auch hier zum ersten Mal eine Personalunion zwischen dem städtischen musikalischen Leiter und dem musikalischen Leiter des Rundfunks hergestellt und hier muß erst die Zukunft lehren, ob diese „Fusion" der ganzen Entwicklung zum Segen gereicht. Vorläufig scheint es, als ob die Ergänzung, die sich als das natürliche Verhältnis zwischen öffentlicher Musikpflege und Rundfunk herausgestellt hat, durch diese Personalunion bis zu einem gewissen Grade gefährdet erscheint und es bleibt abzuwarten, ob dieser Nachteil durch die auf der anderen Seite zweifellos erreichte Vereinheitlichung wettgemacht wird. Sicher aber ist diese Berufung nur ein weiterer Schritt in jenem großen Aufsaugungsprozeß, der sich zwischen Rundfunk und ausübendem Künstler abspielt und als solcher wohl geeignet, die heutige Macht des Rundfunks zu beleuchten.

# UMSCHAU

Hans Mersmann (Berlin)

## KUNSTPOLITIK

1.

Die Auswirkung der in dieser Zeitschrift vertretenen Gesinnung macht es notwendig, einige Fragen noch einmal zu stellen, die im Grunde längst geklärt sind. Die Heftigkeit, mit der sich in diesen Jahrzehnten der Kampf zwischen alter und neuer Musik abspielte, brachte es mit sich, daß sich die Gegensätze über den engeren Raum einer Kunstanschauung hinaus weiteten. Aus der Gegenüberstellung der kämpferischen

Begriffe „fortschrittlich“ und „rückständig“ wurden unversehens bei steigender Temperatur der Polemik die Begriffe: „bolschewistisch“ und „reaktionär“. Wenn auch die Formulierung des Schlagworts „musikalischer Bolschewismus“ das Verdienst Pfitzners bleiben soll, so ist doch die Zahl derer, die es heute wieder aufgreifen, so groß, daß es zum Kampfruf eines ganzen Kreises geworden ist. Es wurde in letzter Zeit dieser Zeitschrift gegenüber so oft angewandt, daß eine Klärung zweckmäßig erscheint.

Kunst und Politik haben nichts miteinander zu tun. Beide aber sind doch in irgend einem Kern nicht von einander zu trennen. Diese Zusammenhänge liegen freilich tiefer als die Vertreter der Schlagwortpolitik es meist annehmen. Darum soll hier auch nicht der Versuch gemacht werden, eine Auseinandersetzung mit ihnen herbeizuführen; denn diejenigen, welche eine fortschrittliche Kunstgesinnung mit außermusikalischen Motiven angreifen, wissen meist garnicht, worum es sich in Wirklichkeit handelt. Sie zitieren, gehüllt in den Mantel eines nationalen Bewußtseins, Wagner als Hüter heiligsten deutschen Kulturguts und schleudern von dieser Position aus Bannflüche gegen die modernen bolschewistischen Musiker. Wenn sie hierbei das Glück haben, gerade auf Strawinsky zu treffen, scheinen ihre Schlagworte zu passen; bei Hindemith wäre der Fall schon schwieriger.

Dabei muß zunächst festgestellt werden, daß die Verschiebung der Plattform auf das Gebiet schwankender politischer Schlagworte immer von denjenigen vorgenommen wird, welche sich ihrer zuerst bedienen.

Die junge Musik befindet sich heute in keiner Kampfstellung. Sie hat äußerlich erreicht, was sie wollte. Werke junger, unbekannter Komponisten werden häufiger als je aufgeführt, sie finden überall gutwillige Ohren. Die Klarheit der Beurteilung ist gewachsen. Die vor einigen Jahren noch mögliche Täuschung, ungekonnte Talentlosigkeiten unter dem Deckmantel einer atonalen Tonsprache als revolutionäre Ereignisse einzuführen, kann heute nicht mehr gelingen. Man kann vielleicht sagen, daß wir jetzt im Begriffe sind, eine Umschichtung zu vollenden, die sich seit etwa zwei Jahrzehnten langsam vollzieht. Allmählich aber unerbittlich werden die Gralshüter der Romantik, die Bekämpfer alles Neuen, Fortschrittlichen aus Gesinnung in die Minderheit gedrängt. Das alles erklärt die noch einmal auflammende Heftigkeit der Abwehr, die sie nach außermusikalischen Schlagworten greifen läßt.

Das künstlerische Werturteil, welches sie bekämpfen, ist seiner Natur nach völlig unpolitisch. Es bejaht oder verneint und meint damit nur das Werk, seine schöpferische Kraft, seine innermusikalischen Beziehungen. Erst der Angriff trägt außerkünstlerische Momente in die Diskussion. Besonders, wenn er sich auf die Situation stützt, daß ein älterer Komponist, als künstlerische Persönlichkeit durchaus epigonenhaft und daher in letztem Sinne unschöpferisch, gering bewertet und ein jüngerer fortschrittlicher Musiker anerkannt wird. Hier ist der Boden, auf dem Schlagworte, wie die vorher angedeuteten, wachsen.

## 2.

Das einzelne Werturteil steht nicht allein. Bleibt es sich selbst treu, so verdichtet es sich zu einer Haltung. Wird diese Haltung eindeutig und fortgesetzt, etwa durch eine Zeitschrift, zum Ausdruck gebracht, so entsteht etwas, was man Kunstpolitik nennen kann. Auch Kunstpolitik hat mit Politik im anderen Sinne noch nichts zu

tun. Das wird gerade in unserer Zeit deutlich, in der wir beobachten können, wie politisch radikal links orientierte Gruppen noch immer einem völlig rückwärts gewendeten Kunstideal huldigen und ihre Erfüllung in ihm finden. Seltener ist das Gegenteil. Den Gründen gerade dieser Erscheinung müssen wir später noch nachzugehen versuchen. Einstweilen stellen wir fest, daß auch die Voraussetzungen einer Kunstpolitik nur und ausschließlich in der Kunst liegen.

Kunstpolitik hat es wohl immer gegeben, doch wird sie als Kraft erst in den letzten Jahrhunderten unserer Entwicklung spürbar. Sie wächst an Bedeutung mit der Reife einer Zeit zu historischer Erkenntnis. Denn sie setzt Bewußtheit und Abstand voraus. Es gibt Zeiten in denen eine Kunstpolitik kaum nötig ist. Die Entwicklung verläuft unbedroht und gradlinig. Auch die Erkenntnis kann sie nur miterleben und geschehen lassen. In solchen Zeiten, vermag ein kunstpolitischer Wille allein, die Erscheinungen zu ordnen und zu sichten. Dabei werden gleichgerichtete künstlerische Persönlichkeiten gegeneinander ausgespielt, es entstehen Parteien. Solche Parteien, deren jede ihren Helden hat und propagiert, sind noch aus der Geschichte der deutschen Romantik hinlänglich bekannt. Das 18. Jahrhundert kannte gewichtigere kunstpolitische Probleme. In ihrem Zentrum stand die Frage der nationalen Gegensätze und der damit verbundene Kampf um die Hegemonie. Etwa die Kämpfe, die an der Pariser Oper um Gluck und Piccini ausgefochten wurden, haben einen eminent kunstpolitischen Charakter.

Die in kunstpolitischer Hinsicht wesentlichsten Räume der Entwicklung sind aber immer deren Knotenpunkte, die Stellen, an denen sich die Ablösung eines älteren Stiles durch einen jungen vollzieht. Hier treffen Richtungen aufeinander. Der Ablösungsprozeß ist ein natürlicher Kampf: der Generationskampf der Kunst. Vorher hatte der Kampf der Parteien etwas vom Spiel; sie standen im Grunde auf dem gleichen Boden, hatten garnicht Abstand genug von einander, um sich ernstlich zu treffen. Erst jetzt klaffen Gegensätze auf, die umso bedingungsloser werden, je intensiver der Gegensatz der Stile selbst ist.

Wir erlebten diesen Kampf in einer nie gekannten Schärfe. Nicht nur ein neuer Stil sondern eine neue Epoche hat begonnen. Die Gegenkräfte, die hier aufeinanderprallen, erinnern an die große Stilwende vor dreihundert Jahren. Sie werden durch ein gefährlich, fast bedrohlich angewachsenes Schrifttum getragen. Kein Kritiker kann mehr über Erscheinungen berichten, ohne durch die Art seines Urteils Kunstpolitik zu treiben. Die Fragestellung konzentriert sich einseitig auf eine Parteinahme .in dem Kampfe zwischen junger und alter Musik.

Über die Notwendigkeiten und Gründe einer solchen Parteinahme ist an dieser Stelle wohl nichts mehr zu sagen. Der Kreis derer, die sich dem Jungen und Werdenden zuwenden und sich innerlich vom Vergangenen ablösen, wird immer größer. Dieser Ablösungsprozeß ist die Erfüllung eines Naturgesetzes und könnte sich still und ohne Erregung der Öffentlichkeit vollziehen. Erst die Kunstpolitik trägt ihn auf das Forum der Rhetorik. Und so stellt sich diese Zeitschrift bewußt auf die eine der beiden Seiten und versucht, alles Werdende und Junge mitzutragen, soweit es sich als rein und stark genug erweist. Aber sie redet über Kunst. Über Politik reden erst ihre Gegner.

3.

Es wurde bereits vorher angedeutet, daß die ganze Frage des Zusammenhangs zwischen Kunst und Politik mit den vorliegenden Gedanken nicht erschöpft ist. Bisher wurde versucht, die Grenze zwischen beiden Begriffen reinlich und scharf zu ziehen. An einer Stelle aber gibt es doch eine Deckfläche zwischen ihnen: das ist die soziologische Struktur unseres Musiklebens.

Lange Zeit ist das musikalische Schrifttum an den Fragen der Soziologie ganz vorbei gegangen. In den letzten Jahren aber treten sie immer schärfer und deutlicher hervor. Wir beginnen zu erkennen, welche Bedeutung soziologische Fragen für die Musikgeschichte haben. Darüber hinaus aber wird immer klarer, wie tief alle Umwälzungen unserer Kunst soziologisch bedingt sind.

Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen und die nach seinem Vorbild gegründeten zahlreichen kleinen Gesellschaften, in denen vor einem ausgewählten Kreise von Hörern neue Musik gemacht wird, sind der letzte Exponent einer Entwicklung des 19. Jahrhunderts, welche über Brahms und Reger geht. Hier sollte dem Mißverständnis des Kunstwerks durch die große Menge vorgebeugt werden, indem man sie garnicht erst zuließ. Musik erscheint in letzter, höchster Verfeinerung, als ein Luxusobjekt.

Wir befinden uns heute in entgegengesetzter Entwicklungslage. Eine nach Darstellbarkeit und innerer Einfachheit strebende Musik sucht einen neuen Typus des Hörers. Der Krise des Schaffens folgte die Krise des Erkennens; dieser aber folgt die Krise des Hörens. Die Umschichtung des Hörerkreises, welche von entscheidenden Werken neuer und gereinigten Aufführungen älterer Musik ausgeht, ist nicht mehr rein musikalisch zu verstehen. Sie wird deutlich, wenn man heute etwa das Publikum eines von einem überragenden und in der Mode stehenden Dirigenten geleiteten Abonnementskonzerts mit dem Publikum einer Volksoper vergleicht. Daß dieses überhaupt in die Oper kam, ist nicht mehr aus rein künstlerischen Gesichtspunkten heraus zu erklären. Das Problem der Volksbühne ist ein kulturpolitisches und von Fragen reiner Politik nicht zu trennen. Hier, an dieser einzigen Stelle, tritt eine Überschneidung ein, die keineswegs nur zugegeben werden soll sondern auf welche gerade mit stärkster Betonung hingewiesen werden muß.

Eine vorwärtsgerichtete Kunstpolitik muß sich auch hier auf eine von beiden Seiten stellen. Die Entscheidung dafür liegt wiederum ausschließlich im Kunstwerk. Hätten wir nicht Kunstwerke, welche einen andern Hörertypus innerlich forderten, so wären alle Bemühungen um soziologische Erneuerung des Publikums vergeblich. Aber solche Werke sind da. Sie beschränken sich durchaus nicht mehr auf die Oper (wenn die ganze Frage auch hier am klarsten erkennbar wird), sondern greifen auch auf die andern Gattungen der Musik über. Diesen Weg vorzubereiten und ebnen zu helfen, erscheint als eine der dringlichsten Aufgaben unserer Zeit. Wir gehen an sie heran, auch auf die Gefahr hin, daß die privilegierten Hüter des Deutschtums sich über die Politisierung der Musik erregen möchten.

Robert Engel (Berlin)

# NEUE RUSSISCHE MUSIKLITERATUR

Gleichzeitig mit der soeben erschienenen deutschen Ausgabe der Chronik meines musikalischen Lebens von N. A. Rimskij-Korssakoff (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) ist in Moskau die dritte, sehr gut ausgestattete, russische Auflage dieses ungewöhnlichen Werkes herausgegeben worden. In einer tiefgründigen und breit angelegten Einführung zur letzteren erwähnt der Sohn des Komponisten Andreas Rimskij-Korssakoff u. a. die bemerkenswerte Tatsache, daß in der russischen Presse bisher eigentlich noch keine Kritik dieses Buches gegeben worden wäre, d. h., daß eine erschöpfende historisch-kritische, psychologische und literarische Analyse der „Chronik" noch immer auf sich warten läßt. Ich glaube, daß diese Analyse nur von einer dem großen russischen Tondichter ganz nahestehenden Person unternommen werden kann und darf, was ja teilweise durch die obenerwähnte Einführung, die wir gern auch der nächsten deutschen Ausgabe beigefügt sehen möchten, bestätigt wird. Darf aber eine Autobiographie von solch ungeheurem Inhaltsreichtum, von hohem literarischen und kulturhistorischen Wert überhaupt kritisiert werden? Der Umstand, daß der Verfasser sein intimes, sein Familienleben mit fast schamhafter Schüchternheit umging, daß er zu einigen Komponisten (z. B. Mussorgskij) eine andere Einstellung als wir hatte, daß einige Musiker, wie z. B. der Kritiker Laroche oder der Dirigent Naprawnik etwas zu kurz abgeschnitten haben, kann ihm durchaus nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn er hat die Chronik seines musikalischen Lebens geschrieben und diese ist, wie das sein Sohn Andreas sehr treffend sagt „eine Widerspiegelung seiner tiefen Forscherbegier, seines unerbittlich ernsten künstlerischen Gewissens und rücksichtsloser Aufrichtigkeit im Verhalten zu sich und anderen". Wenn die „Chronik" auch nicht die Möglichkeit gibt, über den Menschen Rimskij-Korssakoff endgültig zu urteilen – denn hierzu ist das Studium des reichhaltigen biographischen Materials erforderlich – so widerspiegelt sich in ihr der Musiker – Rimskij-Korssakoff so erschöpfend, wie das nur höchst selten in Tonkünstler-Selbstbiographien der Fall ist. Das persönliche Ich wird überall zugunsten des musikalischen Ich unterdrückt. Daher auch die Bezeichnung: Chronik meines musikalischen Lebens. Für die russische musikgeschichtliche Literatur ist die „Chronik" seit bald 20 Jahren ein wichtiger und unentbehrlicher Born; sie wird als solcher auch für alle diejenigen unentbehrlich sein, die sich bei uns so oder anders mit der Persönlichkeit und dem Schaffen dieses Komponisten beschäftigen wollen.

Die deutsche Ausgabe ist nach der ersten russischen Auflage vom verdienstvollen Vermittler russischer Musikkultur Oskar v. Riesemann mustergültig übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Außerdem ist dem Buch ein kurzes Vorwort A. N. Rimskij-Korssakoff's beigefügt, das dem deutschen Leser zur richtigen Einstellung verhilft.

Es bleibt zu wünschen, daß dieses für die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts musikhistorisch ebenso wertvolle, wie menschlich schöne Buch, auf dessen Einzelheiten hier näher nicht eingegangen werden kann, auch beim deutschen musikinteressierten Leser den ihm gebührenden Anklang findet, da es nicht nur einen tiefen Einblick in einen Abschnitt der russischen Musik- und Geisteskultur gewährt, sondern auch Vergleiche

– man beachte z. B. die Schilderung einiger Auswüchse des Musiklebens – zu ziehen ermöglicht. Ein Buch, das nicht warm genug empfohlen werden kann.

*

Die rührige Musik-Sektion des Staatsverlages in Moskau, die auch die „Chronik meines musikalischen Lebens" herausgab, hat die Biographienserie moderner (richtiger wäre gesagt: zeitgenössischer) russischer Komponisten aus der Feder alter und jüngerer russischer Musikschriftsteller, wie Victor Beljajeff, Ssergej Bugoslawskij, Anatolij Drosdoff, Wassilij Jakowleff, Leonid Ssabanejeff und S. Tschemodanoff in deutscher und russischer Sprache (beides gleichzeitig in einem Bande) herausgebracht. Es sind sauber ausgestattete Bändchen, die ihrem Wesen nach keinen Anspruch auf Tiefgründigkeit und Wissenschaftlichkeit erheben, aber auf 30 bis 60 Seiten in leichtfaßlicher Form, alles Wissenswerte über das Schaffen und Leben russischer Komponisten sagen, die zum Teil vorläufig nur in Rußland, zum Teil aber auch weit über die Grenze ihrer Heimat Anerkennung gefunden haben. Vorläufig sind folgende Komponisten beachtet worden: Anatolij Alexandroff, Ssergej Wassilenko, Alexander Gedicke, Reinhold Gliere, Michail Gnessin, Michail Ippolitoff-Iwanoff, Alexander Krein, Nikolaj Medtner, Nikolaj Mjaskowskij und Ssamuil Feinberg.

Jedem Bändchen ist ein Bild des Komponisten und das Verzeichnis seiner Werke beigegeben.

Hans Kuznitzky (Berlin)

# DIE NEUZEITLICHE DEUTSCHE VOLKSSCHULE

## Musikalische und körperliche Erziehung auf dem Berliner Kongreß

Schon vor dem Weltkriege (gelegentlich der Weltausstellung in Lüttich) hat ein erster „Internationaler Volksschul-Kongreß" stattgefunden. Geplante berufsständische Zusammenfassung wurde mitten im Aufbau durch den Kriegsausbruch verhindert. Erst 1927 gelang es in London die „Internationale Vereinigung der Lehrerverbände" zu gründen, die sich als vornehmsten Aufgabenkreis die Einrichtung eines Urkundendienstes über das Schulwesen, eines Austauschdienstes für Kinder und Lehrer ersieht. – Dem Berliner Lehrerverband wird man Dank wissen, weil er diesen Aufgabenkreis erstmalig kongreßmäßigem Arbeiten erschlossen hat und zwar im Zeichen der Volksschule als der gegebenen Grundlage des Schulwesens.

Für die uns hier angehenden Fragen der musikalischen und körperlichen Erziehung kann gesagt werden, daß noch kein pädagogischer Kongreß ein so erfreuliches Überwiegen der Praxis gezeitigt hat, wie dieser. Ist schon an sich der pädagogische Wirkungsraum der Volksschule am verhältnismäßig wenigsten reflektorisch belastet, so kommt noch hinzu, daß Musik und Körperbildung organisch und mechanisch allzu ausgiebigem Referatespinnen sich widersetzen.

Fritz Jöde, der werktätige Pionier zeitgenössischer Erziehungsarbeit, sprach über musikalische Erziehung. Wir wissen, daß er die Welt des Kindes als Ganzes

„musikalisch", schwingend, tönend erfaßt und daß sich ihm aus dem spontanen Mitteilungsbedürfnis des Kindes der Ansatzpunkt zu einem freundschaftlichen Vertrauensverhältnis zwischen Lehrer und Schüler ergibt, auf Grund dessen die pädagogischen Erfordernisse, unbeschadet des schöpferischen Eigenerlebnisses im Kinde in wohltätigem Wechselverhältnis sich auszuwirken vermögen.

Ein Lied aus dem kindlichen Eigenerlebnis als gestalteter Niederschlag zu gewinnen und im Bewußtsein zu bewahren, lehrt die Liedeinführung. Das Hervorrufen gegenständlicher und gedanklicher Assoziationen, die zwanglos, auch unter Zuhilfenahme körperrhythmischen Mitarbeitens hervorgerufen werden, lassen allmählich im Rohbau die Umrisse einer Liedweise erstehen. Maria Mantius wußte diesen Arbeitsgang mit Mädchen aus dem zweiten (!) Jahre der Grundschule sehr überzeugend darzutun. Bei etwas älteren Kindern zeigte Ekkehart Pfannenstiel „Wege ins Lied" auf. Die eindringliche Körperraumplastik der Tonika-Do-Handzeichen dient dazu, um den Spürsinn für die Verlaufsgesetze der Melodie, ihre an- und abschwellenden Bögen, ihre Wendepunkte und Abschnitte, ihre Periodizität zu wecken. Im Anschluß daran zeigt dann die Vorführung „Lied und Instrument" die Erarbeitung der Mehrstimmigkeit und der die Kinder immer besonders anregenden Variation (Wechselwirkung von Vokal- und Instrumentalchor in den verschiedensten Zusammensetzungen). – Fritz Jöde selbst machte Improvisationen, wobei es zu unverhofften und vielfach sehr ergötzlichen Situationen kam. Die ministeriellen Richtlinien für die Volksschule „Die Musik soll das Leben der Kinder mit Freude und Frohsinn erfüllen" sind hier in idealer Weise verwirklicht und die teilweise höchst aktive Mitwirkung der großen Kinder im Zuhörerraum ergab die Bestätigung. Wie die Sinne hier für die Unterscheidung feinster Abstufungen in Wort und Ton geschärft und zur Auffindung von Lösungen gemeinschaftsbildender Verbindlichkeit angeregt werden, das überzeugt unmittelbar. – Aus der märkischen Tanzkreisbewegung sind die Bestrebungen von Bernhard Schmidt hervorgegangen, das Tanzlied aus dem Eigenrhythmus des kindlichen Körpers aufzubauen. Vorgänge und Begehungen des schaffenden Lebens werden aus der Anschauung dieser Mädchen künstlerisch gestaltet. Tänze wie etwa das „Weberschiffchen" in absoluter Übereinstimmung von Wort, Weise und körperlicher Verräumlichung sind wirklich erfüllt. Wir dürfen hier eine der wirksamsten Waffen gegen Verkitschung und Verspießerung der Kindesseele erblicken, die obendrein noch den Vorteil hat, durch Position, nicht durch einseitig zersetzende Negation zu wirken. – Die „Offene Singstunde", die Jöde abhielt, gab zum ersten Male einer größeren Teilnehmerschaft Gelegenheit, Einblick in das vom Geiste der Musik erfüllte Gemeinschaftsleben junger Menschen zu gewinnen, das aus eben diesem Geiste bewegende Kräfte zur schöpferischen Gestalt verdichtet.

Im Verlaufe dieses Kongresses konnte die Musik notwendigerweise nur als Teilgebiet sich manifestieren. Die gewonnenen Erfahrungen, besonders hinsichtlich des Überwiegens von Praxis über Theorie nutzbar zu machen, muß Aufgabe zukünftiger musikpädagogischer Kongresse bleiben.

Ernst Latzko (Leipzig)

# MAX ETTINGER: „FRÜHLINGS ERWACHEN“ (nach Wedekind)

Uraufführung am Neuen Theater in Leipzig

Es ist nicht ganz leicht, über dieses nichtssagende Werk etwas zu sagen. Damit, daß Ettinger überhaupt auf die Idee verfiel, Wedekinds Kindertragödie, die sich in ihren wesentlichsten Teilen der Musik verschließt, in Musik zu setzen, daß er zur Erreichung dieses Zweckes das Stück fast in sein Gegenteil umbiegt und aus dieser Anklage gegen Eltern und Lehrer eine sentimentale Liebesgeschichte herausdestilliert, war die Lebensunfähigkeit dieses Versuches am untauglichen Objekt schon besiegelt, bevor auch nur eine Note der Musik geschrieben war.

Man vergleiche einmal den Schluß des ersten Aktes bei Wedekind und bei Ettinger, die in ihren sadistischen und masochistischen Äußerungen sicher wenig appetitlich aber doch wenigstens folgerichtig und zielbewußt durchgeführte Szene erwachender Sexualität mit dem kokett-rührseligen Liebesgeplänkel und man weiß sofort, welcher Abgrund Ettinger von Wedekind trennt. Das Problem, das Wedekind anschneidet, ist so heikel und mimosenhaft, daß es vielleicht besser nie auf die Bühne gekommen wäre; aber es ist auch so ernst, daß, wenn man den Versuch der Dramatisierung wirklich macht, es auch nicht verzärtelt und verweichlicht werden darf, sondern in seiner ganzen Herbheit angepackt werden muß.

So hätte also auch eine weniger farblose Musik an dem Gesamtergebnis wenig ändern können. Das Einzige, was an dem Musiker Ettinger sympathisch berühren muß, ist die Bescheidenheit und Aufrichtigkeit, die ihn vor Exkursionen in ein ihm wesensfremdes Gebiet bewahren. So schreibt er, mit beiden Füßen in der Romantik stehend, eine Musik, die in ihrer molluskenhaften Verschwommenheit wenig zu den Forderungen der jetzigen Zeit passen will. Aber von diesen Stilfragen ganz abgesehen, weder das Können noch die Erfindung Ettingers sind stark genug, um im Hörer das Gefühl einer Notwendigkeit hervorzurufen. Dieses ewige Tremolo, diese stereotypen Begleitungsfiguren, dieser Verzicht auf Polyphonie, sie verlangten zum Äquivalent eine melodische Kraft, mit der etwa Verdi alle theoretischen Einwände zum Verstummen bringt. Aber nach der wird man vergeblich suchen. Was für Musiziermöglichkeiten hätten die neun Zwischenspiele zwischen den kurzen Bildern bieten können. Dieser häufige Szenenwechsel ist eigentlich der einzige Moment bei Wedekind der nach Musik verlangt. Man denke einmal an „Pelleas und Melisande“, selbst an das „Intermezzo“ – um sich sagen zu müssen, daß hier nichts von der Gestaltungskraft, von dem Vermögen, den Hörer aus einer in die andere Stimmung zu führen, vorhanden ist.

Bei dieser seiner Einstellung hätte Ettinger sicher noch besser getan, den Wedekindschen Schluß des Werkes zu ändern. An der Symbolik des vermummten Herrn, an der tragischen Groteske des kopflosen Moriz mußte seine einförmige Sentimentalität Schiffbruch leiden. Das war sogar an der Wirkung auf das Publikum zu bemerken, das – zunächst durch die Unproblematik der Musik sichtlich angenehm überrascht, durch den häufigen Szenenwechsel vor jeglicher Langeweile bewahrt – mit diesem Schluß nichts Rechtes anzufangen wußte. Immerhin brachte die ausgezeichnete Aufführung unter der musikalischen Leitung Brechers und der szenischen Brügmanns dem Werk einen unwidersprochenen großen Erfolg.

# MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Sommersaison: die Prominenten gehen auf Reisen. Bruno Walter hat die Londoner Opern-Season eröffnet. Wieder gastieren eine Reihe hervorragender deutscher Künstler an der repräsentativen Opernbühne Englands. Die Wiener Oper spielt in corpore in Paris, das immer wieder am stärksten lockt. Zum Ausgleich fahren die Mitglieder der Kölner Oper nach Wien. Man begann mit „Fidelio" und „Don Giovanni". Starker Erfolg bei Publikum und Presse. Gewiß: diese Gastspiele sind wenig bezeichnend für die wirklich schöpferischen Kräfte und Ideen des deutschen Operntheaters. Aber sie fördern, über das gesellschaftlich Sensationelle hinaus, die geistige Annäherung zwischen Frankreich und Deutschland. Sie tragen dazu bei, daß sich die Nachwehen der Kriegspsychose allmählich verlieren. Auch Furtwängler besucht auf der traditionellen Reise mit seinen Berliner Philharmonikern im Mai Paris und dirigiert dort zum ersten Male. Die Reise begann diesmal in Kopenhagen, wo man Dirigenten und Orchester mit Ehrungen überhäufte, und wird in der Schweiz enden.

*

Jubiläen und Festtage mehren sich. Man läßt keine Gelegenheit vorübergehen, sie zu feiern. Man läßt sich ehren, man gratuliert sich gegenseitig. Ein schönes, vielleicht auch verdienstliches Bemühen – in dem Maße, wie es augenblicklich gepflegt wird, aber auf jeden Fall übertrieben und unproduktiv. Billige Schönrederei schießt üppig ins Kraut. Wir sehen auch, wohin Geschäftigkeit und Ehrgeiz das Schubertjubiläum geführt haben: es ist die sommerliche Fremdenattraktion der Stadt Wien mit ihrem goldenen Herzen.

Vor einiger Zeit eröffnete Franz Schreker den Reigen musikalischer Geburtstagsjubilare. Es gab ein Sonderheft und viel Glückwünsche. Jetzt folgte Max v. Schillings, der sympathische und geistvolle Kampfgenosse eines Richard Strauß. Es gab wieder ein Sonderheft und noch mehr Glückwünsche. Inzwischen ist Strauß selber schon wieder am Jubiläum, zwar nur mittelbar – die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, der er vorsteht, beging ihr 25 jähriges Bestehen. Ihr bleibendes Verdienst: daß sie als erste Organisation die Verwertung musikalischer Aufführungsrechte planmäßig durchführte. Es dürfte interessieren, daß „die neu begründete Sonderabteilung für mechanische Rechte im Geschäftsjahr 1927 einen Zuwachs von 229 Prozent an vereinnahmten Lizenzgebühren erzielt hat" – ein zahlenmäßiger Beweis für den enormen Aufschwung der mechanischen Musikübung. Dabei erfaßt die GDT nur einen Teil der Aufführungsrechte. Man darf beiläufig erwähnen, daß es zwischen der GDT und ihrer Konkurrenzorganisation, der Gema, in letzter Zeit heftige Auseinandersetzungen wegen der Verteilung von Rundfunk-Rechten gegeben hat.

*

Noch ein Jubiläum: die Hamburger Philharmonie, eines der konservativsten Konzertinstitute, besteht hundert Jahre. Sie gibt repräsentative Festabende größten Stils. Muck und Pabst dirigieren. Kreisler spielt das Beethovenkonzert. Das Programm: nur Musik des 19. Jahrhunderts, welche diese Art von Konzertaufführung voraussetzt. Es ist nicht immer Voreingenommenheit und Böswilligkeit, wenn die an philharmonischen Traditionen gewöhnten Hörer zu neuer (und, seien wir offen, alter) Musik kein Verhältnis finden – sie ruht auf anderen soziologischen Voraussetzungen, ist nicht zur inneren Erhebung einer tausendköpfigen Hörerschaft geschrieben, verlangt eine andere Kunstgesinnung, die wenigstens bei den älterern Hörern unserer großen Konzertinstitute kaum erwartet werden kann. Sie klammern sich begreiflicherweise in dieser Zeit umso fester an repräsentative, nach rückwärts gerichtete Feiern, spiegeln sich bei dieser Gelegenheit eine Welt vor, die in Wirklichkeit garnicht existiert.

Die Aufgabe der wirklich zeitbewußten Dirigenten muß es sein, die vielfach in der Nachahmung einer gestrigen Praxis steckende Konzertpflege wieder zu einer lebendigen auszugestalten und den noch nicht verkalkten aktivierungsfähigen Teil der Hörer zu einer heutigen Musikgesinnung zu erziehen. Es wird sich zeigen, ob das im herkömmlichen Aufführungsbetrieb möglich ist. Es ist notwendig, daß moderne Dirigenten endlich an die verantwortlichen Stellen kommen. Wir brauchen Verjüngung. Manche große Musikstadt Deutschlands könnte sich ein Beispiel an Königsberg nehmen, die Hermann Scherchen als Leiter ihrer Konzerte und als musikalischen Direktor des Ostmarken-Rundfunks berufen hat. Übrigens wird auch der um die Pflege neuer Musik in Oldenburg sehr verdiente Werner Ladwig nach Königsberg gehen und zwar als erster Kapellmeister der Oper. Dem Königsberger Kunstleben wird diese gründliche Auffrischung gut tun.

Als Oberleiter der Düsseldorfer Oper wurde der außerordentlich befähigte junge Berliner Dirigent Jascha Horenstein verpflichtet.

*

Zur Eröffnung der umgebauten Staatsoper Unter den Linden in Berlin hat der Leiter ihrer Pressestelle, Dr. Julius Kapp, eine Festschrift „125 Jahre Staatsoper“ (Atlantic-Verlag) herausgegeben. Kapp umreißt die Geschichte des Instituts in einem ebenso wissenschaftlich gründlichen wie anschaulichen Leitaufsatz. Anschließend eine Aufführnngsstatistik, die äußerst aufschlußreich ist. Der meistgegebene Komponist in 185 Jahren, obwohl erst ein Halbjahrhundert auf dem Spielplan, ist natürlich Wagner, mit tausend Aufführungen weniger folgt Mozart, beinahe anderthalb Jahrhunderte im Repertoire; auf gleicher Höhe: Verdi und Meyerbeer. Unter den Einzelwerken aber erreicht die höchste Aufführungszahl nicht Wagner, sondern Weber mit seinem „Freischütz“. „Fidelio“ und „Cavalleria“ kommen sich gleich – typisch für die Situation des deutschen Operntheaters. Noch interessanter aber die Uraufführungen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei bedeutende Premieren: „Freischütz“ und „Lustige Weiber“. Während der fast siebzigjährigen Ära Hülsen-Hochberg-Hülsen-Haeseler nur drei Uraufführungen: „Goldenes Kreuz“ von Brühl, „Evangelimann“ und „Roland“ von Berlin (Leoncavallo). Kunstniveau der letzten Hohenzollern! Seit 1923 allein sieben Uraufführungen mit bedeutenden Namen wie Krenek, Strawinsky, Berg, Weill.

*

„MELOS“ hat in den letzten Wochen bei einigen wackeren Kämpen galliges Entsetzen erweckt, das sie in diversen Artikeln abreagieren. Es ist sinnlos und unfruchtbar, darauf einzugehen. Aber Spaß soll sein. Wir können es nicht verantworten, unsern Lesern einige Zitate aus dem (uns bislang unbekannten) „Stimmwart“ vorzuenthalten, der in derselben Nummer die zweite Fortsetzung eines Aufsatzes über „Der Fluch Alberichs, eine Vokal- und Konsonantenstudie“ bringt – man sieht, welche Probleme ihn quälen. Der „Stimmwart“ also läßt sich wie folgt vernehmen:

„Es handelt sich im Melos um eine ganz bestimmte Tendenz, die von allen Kunstbeflissenen ständig verfolgt, niedriger gehängt und mit allen nur denkbaren Waffen bekämpft werden sollte. Diese Tendenz der Zeitschrift „Melos“ arbeitet teils versteckt, wie ein schleichendes Gift, teils ganz offen mit dem rücksichtlosen Hasse eines Bolchewisten und geht dahin: einmal in die Kunst die Politik und zwar die Politik des Kommunismus einzuschmuggeln und an Stelle der Metaphysik der Musik den nackten, öden Materialismus zu betonen und damit alles, was deutsch und religiös (besonders christlich) ist, zu verhöhnen und unsere Kultur, die das Fundament unseres Lebens ist, zu untergraben. Das ist der allgemeine Eindruck, den die „melodischen“ Druckseiten auf jeden Parteilosen hervorrufen. Ein ganz gewöhnlicher, „satanischer“ Geist spricht aus ihnen.

. . . Der Zufall wollte es, daß anläßlich der Aufführung seines Opernwerkes „Oedipus Rex“ Strawinsky, der Abgott der „Modernen“, in einer illustrierten Zeitung mit dem Dirigenten Klemperer abgebildet wurde. Ich erschrak über diese verwaschene Physiognomie. Alles andere als ein Haupt, in dem geistige Kräfte ringen. Vergleichend mit dem Kopf eines Wetz rief ich unwillkürlich aus:

Solch ein trefflicher Monarch!
Apoll bei einem Satyr! (Hamlet)“

Dann vergnügt sich der „Stimmwart“ ausführlich mit verschiedenen Äußerungen des Schreibers dieser Zeilen, dessen „Verstand ebenso vertrocknet wie sein Stil“, um schließlich zusammenzufassen:

„Daß ein mit dem Titel Prof. Dr. versehener Herausgeber, von dem man doch Gefühl für ein lesbares Deutsch erwarten darf, solchen mit hilflosesten Ausdrücken geschriebenen Unsinn durchgehen läßt! Daß es sich noch der tote Wagner, der zu Lebzeiten von einer dem „Melos“ nahverwandten Presse alles Unter-Menschliche gefallen lassen muß, daß er . . . (Wo bleibt das Stilgefühl, Ihr Stimmwärter? Der Zitator) . . . ach was rede ich? Musikschreiber vom Schlage der Mersmann, Strobel & Co., denen man schon an ihrem Stil anmerkt, wie so gänzlich ohne Liebe, ohne Feuer, ohne jede höhere Leidenschaft, wie so bar jeglichen Geistes sie sind. . . . daß solche Stiefkinder der Kunst sich auf den Thron des Künstlers setzen und die Stirn haben, entscheiden zu wollen, was Kunst ist, wie der Künstler zu komponieren hat, welchen Rang er einzunehmen hat . . ., wo ist die Geißel, die Hand, die solche Schädlinge der Kunst aus dem Tempel peitscht?“

Der „Tempel der Kunst“ mit dem Thrönchen epigonaler Apollos, umnebelt vom feierlichen Gefasel des „Stimmwart“ – wir Melosleute wollen uns da drinnen nicht langweilen, wir fühlen uns wohler draußen in der frischen Luft, inmitten unserer Satyren.

# NACHRICHTEN

KLEINE BERICHTE.

Aus dem internationalen Wettbewerb, den die Columbia Phonograph Comp. Ltd., New-York anläßlich der Schubert-Feier ausgeschrieben hatte, gingen in der deutsch-holländischen Zone als Preisträger hervor: 1. Preis (750 Dollar) Hermann Wunsch (Berlin), „Sinfonie“; 2. Preis (250 Dollar) Kurt v. Wolfurth (Berlin), „Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart“, 3. Preis („Ehrenzeugnis“) Johann C. Berghout (Arnhem), „Sinfonie G dur“. Einige andere sehr beachtenswerte Werke konnten nicht in Betracht gezogen werden,

da sie den Bedingungen des Ausschreibens nicht entsprachen. Die Jury, welche unter den 30 preisgekrönten Werken aller 10 Zonen den internationalen Hauptpreis von 10000 Dollar zu bestimmen hat, wird im Juni in Wien tagen.

Auf Einladung von Mary Wigman haben sich bedeutende Schulen des modernen künstlerischen Tanzes und die daraus hervorgegangenen Tänzer, Pädagogen und Regisseure zum Fachverband „Deutsche Tanz-Gemeinschaft E. V.", Bund für tänzerische Körperbildung (Berlin), zusammengeschlossen. Es soll eine entschiedene Front des neuen künstlerischen Tanzes darstellen. Vorstand: Mary Wigman, Valerie Kratina, Graf Palucca, Jutta Klamt, Margarete Wallmann, Yvonne Georgi, Vorsitz: Dr. Felix Emmel.

Am 3. Mai fand die Eröffnungsfeier der Funkversuchsstelle bei der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, Fasanenstrasse 1 statt. Neben Übertragungen wurden Vorträge mit Lichtbildern und Filmvorführungen sowie mit praktischen Versuchen durch Prof. Dr. Leithäuser und Prof. Dr. Schünemann gehalten.

AUFFÜHRUNGEN

„Die Rache des verhöhnten Liebhabers", Oper von Friedrich Wilckens gelangt am 19. Mai in Braunschweig zur Uraufführung.

Hindemiths Konzert für Viola d'amore und Kammerorchester, op. 46 Nr. 1 hatte bei seiner Uraufführung durch den Komponisten in Köln einen bedeutenden Erfolg.

Anlässlich einer vom 9. bis 17. Juni in Swinemünde stattfindenden Festspielwoche wird die deutsche Uraufführung der Gluck'schen Oper „L'Ivrogne corrige" in der Bearbeitung Vincent d'Indy's stattfinden.

Das neue Chorwerk von James Simon „Hymnus an das Leben" gelangt in Dresden demnächst zur Uraufführung.

„Die schwarze Kammer", eine heitere Oper in 3 Akten, Text und Musik von Ernst Rothers wird Anfang Oktober in Darmstadt als Festoper gelegentlich des Tonkünstlerfestes des RDTM uraufgeführt.

Wiesbaden brachte als Uraufführung die drei Einakter von Ernst Krenek „Der Diktator", „Das geheime Königreich" und „Schwergewicht oder die Ehre der Nation".

„Nero" von Arrigo Boito erlebte am 5. Mai an der Staatsoper Stuttgart die deutsche Uraufführung.

Am 27. April fand in Dresden die Uraufführung J. G. Mraczeks „Variété", Szenen für Orchester, statt.

In Elberfeld wurde das Chorwerk „Heilandsklage" von Hermann Grabner zur Uraufführung gebracht.

Das Leipziger Sinfonie-Orchester hat das erste deutsche Konzert ohne Dirigenten mit Erfolg veranstaltet. Die Anregung kommt aus Rußland, wo man die Möglichkeit des kollektiven künstlerischen Musizierens mit führerlosen Konzerten beweisen will.

Wiesbaden brachte „Die Entführung der Europa", „Die verlassene Ariadne" und „Der befreite Theseus" von Darius Milhaud zur Aufführung.

Im Essener Opernhaus wurde „Salat", Ballett von Darius Milhaud uraufgeführt.

Von Walter Braunfels kamen kürzlich zur Uraufführung: „Kleine Messe vom allerheiligsten Namen Jesu" in Solingen und das Orgelkonzert in Leipzig.

In München fand die Uraufführung des Chorwerks „Werkleute sind wir" von K. Marx statt.

In Berlin steht die Uraufführung der Kantate für Chor, Tenor solo und Kammerorchester von Wolfgang Jacobi bevor.

Verdis „Macbeth" wurde in Dresden uraufgeführt.

PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Prof. Dr. Arthur Seidl, Lehrer für Musikgeschichte, Literatur und Ästhetik am Leipziger Konservatorium, Musikschriftsteller und Dramaturg ist am 11. April in Dessau verstorben.

Emil Bohnke verunglückte am 11. Mai tödlich.

Die Pianistin Else C. Kraus hat einen Ruf an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin angenommen.

Heinz Jolles wurde an die Kölner Hochschule für Musik (Klavierfach der Schulmusik-Abteilung) und an die Kölner Rheinische Musikschule (Ausbildungsklasse für Klavier) berufen.

Egon Petri hat einen Ruf als Leiter der Klavier klasse an das Konservatorium Krakau angenommen.

Heinz Bongartz wurde als Generalmusikdirektor des Staatlischen Kurorchesters in Bad Nauheim verpflichtet.

AUSLAND

*Diese Rubrik befindet sich im Ausbau und soll systematisch auf alle Länder ausgedehnt werden.*

Ein neues Orchesterwerk „Der Dom" (Präludium-Passacaglia-Finale) von Fred C. Hay (Genf) fand bei der Uraufführung in Bern starke Beachtung. — Ein Concertino für Klavier und Orchester von Conrad Beck kam in einem Straram-Konzert mit Walter Frey (Zürich) als Solisten zur erfolgreichen Uraufführung. — Hindemiths „Hin und zurück" kommt zusammen mit E. Tochs „Die Prinzessin auf der Erbse" in Basel zur Schweizer Erstaufführung. — Die Schweizer Uraufführung von Othmar Schoecks „Penthesilea" fand am 10. Mai am Zürcher Stadttheater statt. — Walther Schulthess' neue Lieder nach Gedichten von Karl Stamm fanden in Luzern und Zürich stärkste Beachtung. — Kreneks Kla-

vierkonzert und seine zwei Suiten op. 26 brachte Franz Josef Hirt in Bern zur Erstaufführung. — In Basel hat eine Tagung von Musikforschern aus acht Ländern in Ausführung der Beschlüsse der vorangegangenen Wiener Tagung zur Gründung einer Internationalen Gesellschaft für Musikforschung geführt. Als Mittel wurden festgelegt: ein ständiges Auskunftsbureau in Basel, Kongresse, historische Konzerte und bei zureichenden Mitteln eine Zeitschrift.

Giuseppe Mulé's Oper „Daphne" hatte in Rom einen bedeutenden Erfolg. — Das Konservatorium in Parma hat als erstes einen Lehrauftrag für Geigenbaukunst erteilt und in diese Stellung den geschätzten Geigenbauer Gaetano Zarabotto berufen. — Gegenwärtig tagt in Rom die internationale Urheberrechts-Konferenz. Im Wesentlichen handelt es sich um eine Revision des Berner Übereinkommens vom Jahre 1908 und um eine Anpassung der Bestimmungen an die Verhältnisse, die durch das Aufkommen der Schallplatte, des Films und des Rundfunks geschaffen sind. Weiter steht die Frage der Verlängerung der Schutzfrist auf der Tagesordnung.

In Paris hatte de Falla's „Ein kurzes Leben", „Liebeszauber" und „Meister Pedros Puppenspiel" bedeutenden Erfolg. — Milhauds Violinkonzert gelangte in Paris zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Hindemith's „Konzert für Orchester" war der bedeutendste Erfolg der Brüsseler Konzertsaison. — Casella's „Partita" erweckte bei der Aufführung in Brüssel großes Interesse. — Die „Nouveaux Concerts d'Anvers" brachten unter der Mitwirkung des ausgezeichneten Chores „Cäcilia" wichtige Fragmente aus „L'Orestie" von Milhaud zur Aufführung.

Der Kongreß der „British Music Society" findet im Mai in Bornemouth statt. — Die „Sinfonie in e-moll" von Arnold Bax hatte in London starken Erfolg.

In Kopenhagen wurden uraufgeführt: Karl Nielsen, „Adagio und Impromptu für Klavier" und „Präludium und Presto" für Solovioline. Der Musikverein brachte Ravel's „Daphnis und Chloe" und de Falla's „Liebeszauber" zur Aufführung.

Mit Mirkung vom 1. 4. 28. ist Finnland der revidierten Berner Übereinkunft von 1908 beigetreten.

In Leningrad fand Strawinsky's „Oedipus Rex" als Erstaufführung begeisterte Aufnahme. — Die Leningrader Oper bringt im Juni die russische Erstaufführung von „Jonny spielt auf". — Die Akademische Oper in Moskau beschloß fürs nächste Jahr eine durchgreifende Erneuerung ihres Spielplans mit stärkerer Berücksichtigung der deutschen Oper.

In Prag wurden „Pilomela und ihr Narr" von Malipiero und „Akaga" von Provaznik uraufgeführt.

Das Budapester Königl. Opernhaus beabsichtigt in der kommenden Spielzeit Bachs „Matthäus-Passion szenisch zur Aufführung zu bringen.

In Konstantinopel wurde vor einiger Zeit das „Nationale Konservatorium" gegründet, welches sich zum Ziel setzt, Musiker heranzubilden, die in der Lage sind, an die Stelle der im Lande tätigen ausländischen Musiker zu treten.

## VERSCHIEDENES

Voraussichtliches Programm des VI. Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Siena (Beginn frühestens 10., spätestens 17. Septbr.):

I. Konzert; Tomasini, 2. Streichquartett; K. Haba, Sonatine für Flöte und Klavier, op. 13; Hindemith, Kleine Klavierstücke aus „Klavierübungen, Teil II"; Ravel, Sonate für Violine und Klavier; v. Zemlinsky, 3. Streichquartett (C dur).

II. Konzert: Bridge, 3. Streichquartett; Tiessen, Duo für Violine und Klavier, op. 35; v. Webern, Trio für Violine, Viola und Cello, op. 20; de Falla, Konzert für Cembalo und fünf Instrumente; Blum, Musik für acht Instrumente.

III. Konzert; Martinu, 2. Streichquartett; Alfano, Sonate für Cello und Klavier; Prokofieff, Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Bass, op. 39; Bloch, Quintett für Klavier und Streicher.

Rahmenkonzerte u. a.: T. Walton, „Fassade" für Rezitation und Instrumente; Haba, Diskurs über Vierteltonmusik; E. F. Burian, Voice-band-Musik; Strawinsky, „Noces"; Konzerte alter italienischer Musik (Sixtinische Kapelle, Augusteumorchester).

Das Zentral-Institut für Erziehung und Unter-Berlin veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer vom 28. Mai bis 2. Juni in Kassel einen „Ersten Fortbildungs-Kursus für Privatmusiklehrer und Musiklehrerinnen". Anmeldungen bis 20. Mai an Fräulein von Meibom, Kassel, Ständeplatz 10.

Der diesjährige zweite deutsche Tänzer-Kongreß ist für die Tage vom 22. bis 26. Juni in Essen vorgesehen.

Vom 20. bis 22. Mai finden die historischen Konzerte in Bruchsal statt. Zur Aufführung gelangen nur Kompositionen des 18. Jahrhunderts, die aus dem Gräflich Schönborn'schen Musik-Archiv ausgegraben wurden.

Der Tonika-Do-Bund e.V. kündigt Arbeitstagungen für Musiklehrer in Baden und in Schlesien an. Nähere Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle Berlin W 57, Pallasstraße 12.

---

Zu diesem Heft gehört eine vierseitige Notenbeilage. Außerdem liegt der „Jahresbericht 1928" über „Zeitgenössische Musik aus dem Verlage B. Schott's Söhne" bei.

# ALEXANDER TSCHEREPNIN

KOMPONIST
UND
PIANIST

## ● Solist in Orchesterkonzerten

Klavierkonzert Nr. 1 FDur
(Verlag Schott)
Klavierkonzert Nr. 2 a moll
(Verlag Heugel)

Die Konzerte sind leicht aufführbar und benötigen nur eine Orchesterprobe. Beide Werke sind einteilig und können an einem Abend zur Aufführung gelangen. Ansichtsmaterial steht zur Verfügung.

## ● Sonatenabende mit dem Cellisten PAUL GRUEMMER

Werke von Tscherepnin, Prokofieff, Mjaskowsky, Marx, Reger u. a.

## ● KLAVIERABENDE

Eigene Kompositionen und Werke moderner russischer Autoren.

Ein Sonderprospekt enthält biographische Notizen, Pressestimmen und ein Verzeichnis der Werke Alexander Tscherepnins.



Alle Anfragen an die Konzerdirektion
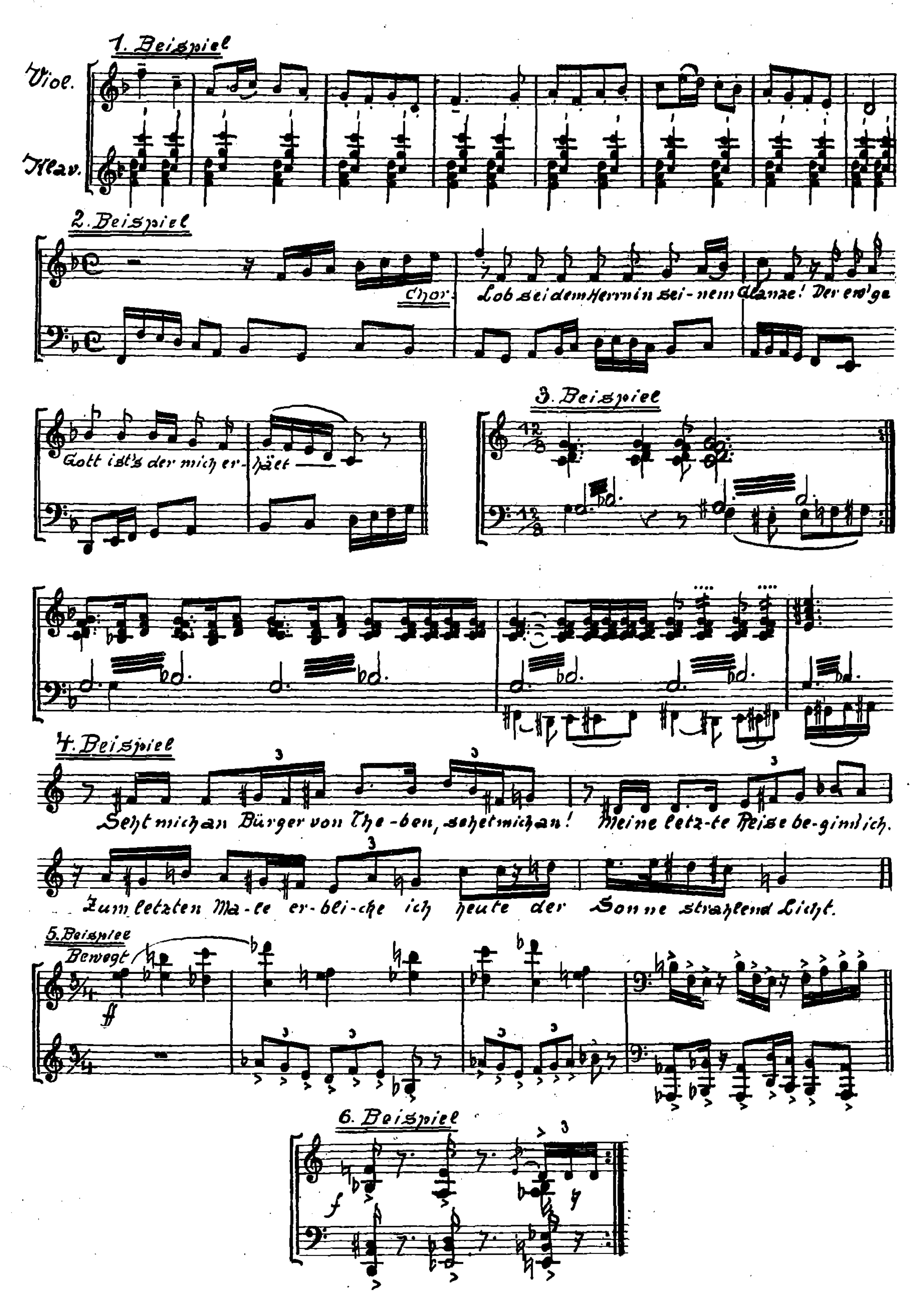
**I T H M A**

Wien I, Schellinggasse 12

Tel. 72 0 47 — Telegr. Musikithma Wien



# NOTENBEISPIELE ZUR MELOSKRITIK



Notenbeispiele zu dem Aufsatz „Melichar, Das kirgisische Lied“.

## KUKEMAI-BJUPEMAI

Mitgeteilt von Irgalì Aldungaroff,
Fedorowischer Kreis, Tschubartenizischer Bezirk

Massvoll rasch ♩. = 104

1.)

mf f f mf

Langsamer, wie ein Recitativ

p mf

Tempo I
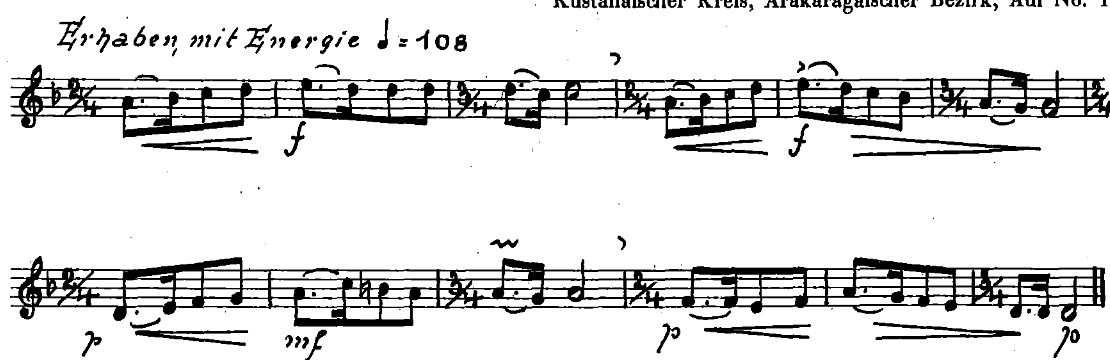
p mf p mf Langsamer

*Gi-ki Gi-ki Gi-ki gej! Gi-ki gi-ki gi-ki gej!

p

## KOR-ULÙ
(Der Sohn des Grabes)

Mitgeteilt von Mohamed Farìsoff,
Kustanaischer Kreis, Arakaragaischer Bezirk, Aul No. 1




*) Der Russe gibt das h, das seine Sprache nicht kennt, mit einem g wieder; wahrscheinlich heißt diese kirgisische Interjektion: Hiki hiki hiki hej.

## SARU-CHABÌBA
(Weiblicher Vorname)

Mitgeteilt von Alikei Utèkin
Tscherlakowischer (früherer Omskischer Kreis,
Kaitassischer Bezirk, Aul No. 4)

accel. - - - - - - - - - - - - - - - - - Schnell

verlangsamen - - - - - - - - -

Tempo I

1.) 2.)

Breit ♩ = ♩

verlangsamen - - - - - - - -

## SÀRY-BAKSY
(Der bleiche Zauberer)
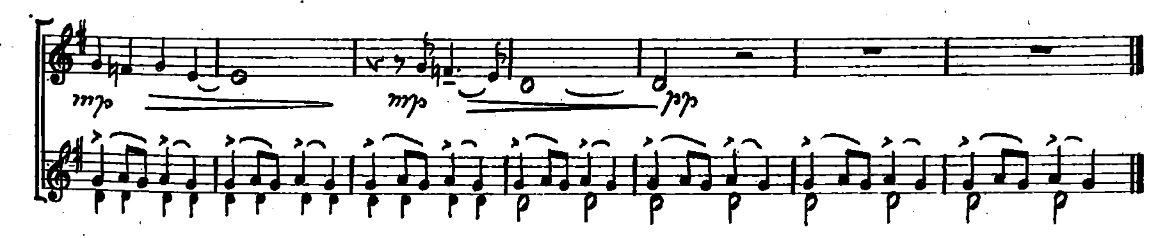
Mitgeteilt von Zakarijà Karibàjeff
Tschubalanischer Bezirk, Aul No. 2

Mässig 𝅗𝅥 = 72

mit näselnder, geheimnisvoller Stimme
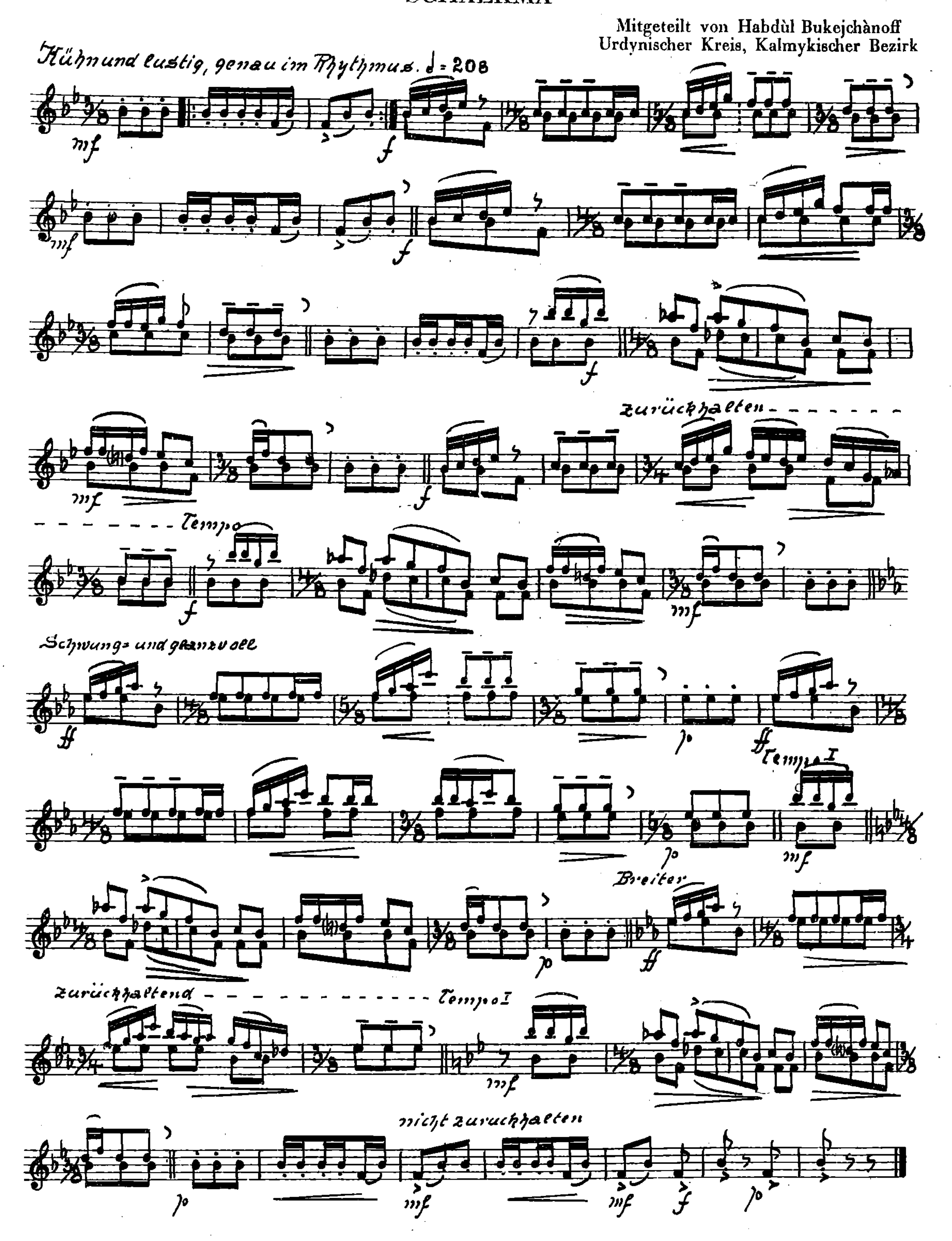
Stimme

Kobyz



# SCHALKMÀ

Mitgeteilt von Habdùl Bukejchànoff
Urdynischer Kreis, Kalmykischer Bezirk




B. Schott's Söhne, Mainz

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Für Anzeigen und Verlagsmitteilungen verantwortl.: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: Scotson; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. (12 H.) 8.– Mk., viertelj. (3 H.) 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.), Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

## ZUM INHALT

Wenn wesentliche Fragen der Musikerziehung den Hauptteil dieses Heftes bestimmen, so liegt der Grund in der immer wachsenden Bedeutung des Themas. Die Krise des Schaffens schwingt in großen Wellen aus. Sie erreicht nun über den Hörer hinweg auch den Musikerzieher. Die Gefahren einseitiger und isolierter, in Fächer geteilter Ausbildung werden erkannt. Aus der Erkenntnis wachsen Vorschläge zu neuem Aufbau. Besondere Aktualität gewinnt in diesem Zusammenhang der Versuch, den so vielfach angefeindeten Jazz-Unterricht im Frankfurter Konservatorium methodisch zu begründen. Der Verfasser ist als Lehrer eben jener Jazzklasse am ehesten dazu berufen; wir geben seinen Gedanken gern Raum, denn der Kampf um die Berechtigung dieses Lehrgebiets kann nur von sachlichen und nicht von musikpolitischen Gesichtspunkten aus geführt werden.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltete kürzlich in Göttingen den ersten Kongreß für Rundfunkmusik. Die Wichtigkeit der dort behandelten Fragen veranlaßt eine Erweiterung dieser Rubrik in unserm Heft. Mit dem Aufsatz „Kritik und Gemeinschaft" beschließen wir zunächst eine mit dem Anfang dieses Jahrgangs begonnene Reihe von Aufsätzen, deren Ziel in der Klärung der Voraussetzung und Grenzen gegenwärtiger Musikkritik lag.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Licco Amar (Frankfurt a. M.)

## GEDANKEN ÜBER ERZIEHUNG ZUR MUSIK [1])

Sehr geehrter Herr Direktor,

Sie hatten die Freundlichkeit, mich aufzufordern, meine Bedenken gegen das an Ihrer (übrigens besonders hochstehenden) Anstalt gehandhabte Unterrichtssystem darzulegen. Dies veranlaßt mich zu einer kurzen Kritik unserer heutigen Musikerziehung im allgemeinen, denn Ihre Anstalt unterscheidet sich letzten Endes von keiner anderen, außer vielleicht in der Auswahl der Haupt- und Nebenfächer sowie der persönlichen Methoden der einzelnen Lehrer. Für die musikalische Gesamtsituation bleibt es schließlich gleich, ob Aesthetik, Formenlehre und Chorgesang als Pflichtfächer gelehrt werden oder nicht; auch ist es gleichgültig, ob z. B. beim Violinunterricht Joachim, Flesch oder die französisch-belgische Schule Pate stehen, ebenso, ob in der Harmonielehre Riemann oder Schenker gehuldigt wird. Bezüglich dieser Einzelheiten wäre ja auch so manches zu sagen, ich möchte indes für heute vor allem das Gesamtbild der Musikerziehung betrachten, so wie es an Ihrer Schule und an allen anderen Anstalten in Erscheinung tritt. Um es gleich auszusprechen: ein einheitliches Erziehungsideal (wie es z. B. das humanistische Bildungsideal einst war) ist nirgendwo zu erkennen, denn die Verschmelzung der Einzelfächer zu einem höheren Ganzen ist nicht vorhanden. Und Sie werden mir zugeben, daß es in puncto Erziehung (und auch sonst) letzten Endes nicht nur auf die in den einzelnen Fächern erworbenen Fertigkeiten und Kenntnisse ankommt, sondern auf die Anwendung dieser Kenntnisse in ihrer Gesamtheit je nach der Eigenart des betreffenden Stoffes.

Dies ist so zu verstehen: der theoretische oder instrumentale Unterricht, Kammermusik und Orchesterübungen (so wie das alles heute gehandhabt wird, nämlich als isolierte Fächer „an sich") vermögen stets nur die eine oder die andere Seite des musikalischen Gesamtkomplexes zu beleuchten; erst die gegenseitige Durchdringung der einzelnen Disziplinen, mit anderen Worten: die Zusammenfassung dieser einzelnen Stränge zu einem Bündel führen zum Ziele, nämlich zur Heranbildung der musikalischen Schlagfähigkeit und der Kräftigung des Willens zur künstlerischen Wahrheit.

Heute aber ist der Zustand der, daß wir durch Vermittlung (häufig sehr anfechtbarer) Kenntnisse dem Schüler Werkzeuge reichen, deren Anwendung auf die Musik selbst ihm nicht beigebracht wird.

Überzeugen Sie sich selber. Lassen Sie einige Ihrer fortgeschrittenen Schüler „Modulationen nach gegebenem Plane" ausführen, und es wird Ihnen höchstwahrscheinlich vorzüglich gelingen. Danach lassen Sie dieselben Schüler ein an Modulationen reiches Werk, z. B. eines von Schubert spielen und sehen Sie, was sich daraus ergibt. Ich brauche wohl nicht zu betonen, daß diese Modulationen innerhalb der einzelnen Satzteile nicht nur einer bunten Laune des Komponisten entspringen, sondern für den

[1]) In der Form eines offenen Briefes, dessen Empfänger nicht eine Persönlichkeit sondern ein Typus ist. Die Schriftleitung.

Aufbau und den Ausdruck des Werkes von höchster Wichtigkeit sind, in Verbindung mit den übrigen melodischen und rhythmischen Faktoren. Nun, von alledem wird in der Ausführung des betreffenden Werkes durch den, die Modulationen als solche beherrschenden, Schüler wenig zu merken sein. Lassen Sie sich ferner von begabten und wohlausgebildeten Instrumentalisten Beliebiges vorspielen und achten Sie genau auf die Anwendung ihrer Technik. Sie werden finden, daß ihre Fertigkeit in keiner Beziehung zur musikalischen Linie steht, sondern daß Fingersätze, Bogenstriche, höchstens besondere instrumentale Effekte zum Vortrag gebracht werden. Gehen Sie aber auch in die Konzertsäle, hören Sie ohne Uneinvorgenommenheit und ohne sich von zufälligen Begleiterscheinungen blenden zu lassen, was von der Struktur und der künstlerischen Bedeutsamkeit der gespielten Werke zum Vorschein kommt.

Es gibt zwar Ausnahmen: entweder solche Persönlichkeiten, die durch Instinkt (ein immer rarer werdender Artikel, auf den man sich lieber nicht verlassen sollte) das Richtige treffen; oder andere, die durch langwierige Arbeit an sich selber und eine dadurch errungene Unabhängigkeit des Geistes die künstlerische Wahrheit zu erreichen suchen. Sehen Sie sich nur die allgemeine Verwirrung der Geister betreffs des „Gut und Böse" im musikalischen Sinne an; schon allein dieser Umstand muß Ihnen beweisen, daß in den Fundamenten unserer musikalischen Bildung und Ausbildung etwas nicht richtig ist. Und wie viele Begabungen gehen unter, weil sie, von vornherein falsch orientiert, unrichtig gehandhabt und auf ein unnatürliches Ziel gerichtet worden sind?

Ähnliche Beispiele, die alle für unser musikalisches Denk- und Unterrichtssystem symptomatisch sind, könnte ich Ihnen noch viel mehr anführen: angefangen bei dem Meisterschüler, der anläßlich eines Orchesterprobespiels beim Vomblattlesen einer 2. Geigenstimme versagt, bis zu dem am 3/4 Takt eines Haydnschen Menuetts scheiternden, aber sonst göttergleichen Generalmusikdirektor.

Auch das Vorhandensein weniger Ausnahmen ist nur ein Beweis gegen das übliche System, und die Feststellung einer „überragenden Begabung" erklärt in solchen Fällen noch nicht sehr viel. Talent ist zwar eine conditio sine qua non, entscheidend aber ist erst die Schulung und Bearbeitung dieses Rohmaterials. Solange diese Schulung eine im Wesentlichen abstrakte, zur Musik selbst nur in vagen und fragwürdigen Beziehungen stehende sein wird, ist für die Mehrzahl der jetzt Studierenden, sowie für die später durch letztere zu erziehende kommende Generation, kein Heil zu erwarten. Die Reform scheint mir daher dringlich zu sein, denn dem Unheil kann immerhin erst nach langwieriger Arbeit gesteuert werden. In diesem Zusammenhang wären allerdings auch noch soziale Probleme zu erwähnen, auf die ich aber hier nicht eingehen kann.

Eine kleine Einschaltung: betrachten Sie Ihre Schüler aufmerksam und sie werden finden, daß die heutige Generation zu allen Dingen eine ganz andere Stellung einnimmt als wir selbst vor etwa 15 Jahren. Die jungen Leute wollen in jeder Hinsicht von Grund aus wissen, woran sie sind, in dem richtigen Gefühl, daß ihre Bestrebungen nur dann Erfolg haben können, wenn sie in den Besitz von geistigen Hilfsmitteln gelangen, die in der praktischen Anwendung nicht versagen. Die Frage nach dem „wie" ist zurückgetreten zugunsten des „wozu" und „warum". Die Periode des Materialismus beginnt erst jetzt in der Musik. Die Anwendung naturwissenschaftlicher Denkmethoden

würde uns übrigens für eine Weile garnicht schaden; erst wenn wir das Material wieder ganz beherrschen, können wir „zwischen den Zeilen lesen".

Aus dem weiter oben Gesagten ergibt sich, daß der Herausbildung eines einheitlichen musikalischen Weltbildes vor allem die Zusammenhanglosigkeit und absolute Trennung der musikalischen Wissensgebiete im Wege steht. Es wäre wohl auch mal der Mühe wert, bei Gelegenheit festzustellen, ob und in wie weit das in den einzelne Fächern Gelehrte noch unseren heutigen Anschauungen und Bedürfnissen entspricht. Doch bleiben wir bei dem allgemeinen Aspekt unserer musikalischen Kultur, insofern er sich im Lehrwesen kundgibt. Kennzeichnend für unseren heutigen Zustand ist die Diskrepanz die unser Musikwesen kennzeichnet: auf der einen Seite spekulativ-theoretische Betrachtung, auf der anderen Seite eine gänzlich unbekümmerte Praxis, die den unbestimmten Einflüssen einer in Fetzen herunterhängenden Tradition sowie persönlicher Willkür und „individuellem Temperament" preisgegeben ist. Zweifellos hat die noch junge Musikwissenschaft eine Reihe von Erkenntnissen zu verzeichnen, die bei praktischer Auswertung geeignet sein könnten uns wieder festeren Boden unter die Füße zu schieben Allerdings gehört dazu eine gründliche Revidierung aller bestehenden Einrichtungen und Gepflogenheiten, gerade auf dem Gebiete des Erziehungswesens und andererseits eine gründlichere Bekanntschaft mit den Erfordernissen des musikalischen Alltags von Seiten der Männer der Wissenschaft. Denn was nützt uns die Erkenntnis der „Fortspinnungstechnik" Bachs, der Vorhalte im Tristan, der „gleitenden Harmonie" Regers, wenn sich niemand um die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Interpretation kümmert? Solange diese Begriffe nicht für die lebendige Darstellung nutzbar gemacht werden, um sich im Klangerlebnis kundzutun, bleiben sie für die Musik unfruchtbar. Jedem Anfänger werden in der Harmonielehre die Begriffe der verschiedenen Kadenzen vorgetragen, manchmal sogar am Werke selbst demonstriert; es wird ihm aber nicht gesagt, wie er es anfangen muß, um diesen funktionell hervorragend wichtigen Vorgang beim Spielen plastisch darzustellen.

Was kann nun geschehen, um das schädliche Auseinanderfallen der einzelnen Wissensgebiete zu verhindern und um sie im Unterricht in einem Brennpunkt zu vereinigen? Ein Blick auf die vorklassische Zeit scheint mir in dieser Hinsicht nicht uninteressant zu sein, obgleich irgendwelche praktischen Folgerungen aus den damaligen Zuständen, die unter einer solchen Spaltung noch nicht litten, heute für uns unmöglich sind. Damals war es noch so, daß die Einheitlichkeit des musikalischen Lehrganges das natürlich Gegebene war, und, wer Klavierspielen lernte, lernte in einer uns heute schwer vorstellbaren Einheit zugleich beim selben Lehrer auch das, was wir heute Komponieren, Instrumentieren, Dirigieren usw. nennen. Dieser an sich ideale Zustand wird natürlich nie mehr erreichbar sein, da, nebst manchen anderen Gründen, die fortschreitende Spezialisierung und das ungeheuer angewachsene Material unserer Musikpflege eine solche Personalunion des Lehrers und des Musikers überhaupt nicht mehr zulassen. An die Stelle der einen, allumfassenden Persönlichkeit sollte aber heute eine wohlorganisierte Zusammenarbeit der Lehrer treten. Theorie und Praxis müssen in Wechselwirkung zu einander gebracht und aufeinander bezogen werden. Die analytische Behandlung des Musikwerkes in Bezug auf seine harmonischen, stimmführungsmäßigen, rhythmischen und sonstigen Erscheinungen (nicht „Bestandteile"!) soll funktionell

gewertet und in der lebendigen Darstellung geübt werden. Das Kunstwerk soll daraufhin untersucht werden, welche Art der Organisierung des Klangmaterials für das Werk selbst und seinen Stil maßgebend ist, und die Richtlinien für den sinngemäßen Vortrag müssen aus der so gewonnenen Erkenntnis abgeleitet werden. Das hierzu ein enges Hand-in-Hand-Arbeiten des ganzen Lehrerkollegiums gehört, ergibt sich von selbst: das jeweilig gewählte Studienmaterial muß gemeinsam bearbeitet werden, so weit das nur irgend möglich ist. Auf diese Art würden bald die hermetisch abgeschlossenen Grenzen zwischen den einzelnen Fächern fallen, nicht nur zum Vorteil der Schüler, sondern auch der Lehrer, deren einseitige Befangenheit zugunsten der Erfordernisse ihres eigenen Faches oft allzu weitgehend ist. Damit würde auch bald der Zustand aufhören, daß der Schüler, überbürdet mit allerhand Fächern und vollgestopft mit Einzelkenntnissen, letztere auf das Kunstwerk nicht anzuwenden vermag und keinen Zusammenhang sieht zwischen dem, was er gelernt hat und der Aufgabe, vor die ihn das Leben stellt. Was die Methodik dieses Unterrichts betrifft, so sei hier etwas ausgesprochen, was so selbstverständlich erscheint, aber noch kaum durchgeführt wird: jede Erziehung sei „werkzeugschärfend", das heißt, es kommt auf die Entwicklung und Schulung des Instinktes, der Sinne, des logischen Denkvermögens an. Unser gesamtes Unterrichtssystem, nicht nur das musikalische, ist heute noch viel zu sehr mittelalterlich-scholastisch eingestellt, indem es Kenntnisse übermittelt, statt Fähigkeiten zu entwickeln. (Welcher Schüler, ja welcher fertige Musiker ist auch nur einigermaßen imstande, Bach aus dem Originaltext sinngemäß zu spielen? In Ermangelung eines selbständigen, logisch geschulten künstlerischen Denkapparats müssen „instruktive" und andere Ausgaben herhalten. Ergebnis? Gehen Sie in die Konzertsäle und hören Sie.)

Wie sieht nun in praxi ein solcher Unterricht aus, welches ist sein Gang, und vor allem, sein Lehrmaterial, an dem die gewünschte Synthese vollzogen werden kann? Die Antwort darauf ist verhältnismäßig einfach. Da das Wesen der Musik im Spiel und Widerspiel mehrerer, harmonisch gebundener oder polyphon gearteter Stimmen zu erblicken ist (wirkliche Einstimmigkeit kommt nur als Vorstufe in Frage), so ist das geeignete Objekt für einen solchen Lehrgang alles, was unter den weitesten Begriff der Kammermusik fällt, ihre historischen Vorläufer mitinbegriffen. Es dürfte nicht schwer sein aus diesem ungeheuren Material einen sich stufenmäßig aufbauenden Lehrgang zu entwickeln, der dem Schüler von Anfang bis zu Ende der Lehrzeit als Hauptfach dient. Kammermusikunterricht wird zwar auch jetzt schon mehr oder weniger gründlich erteilt, dieser Unterricht müsse aber besonders vertieft und nach jeder Richtung hin ausgestaltet werden, um seinen neuen Zielen dienen zu können. Um diesen zentralen Lehrgang gruppieren sich, wie die Trabanten um ihren Planeten, die ergänzenden Fächer mehr oder weniger theoretischer Art. Diese Unterweisung am lebendigen Objekt sei das Rückgrat des Unterrichts. Alle Probleme der Musik, die der Harmonie, der Form, Instrumentation, Geschichte usw. können zugleich an demselben Unterrichtsstoffe bearbeitet werden unter successiver Leitung der einzelnen Fachlehrer, die aber untereinander über den einzuschlagenden Weg einig sein müssen. Ob die analysierende Betrachtung oder das Spielen der Werke vorangehen soll, möchte ich heute nicht entscheiden, beide Methoden haben ihre Vorteile. Auf alle Fälle wird auf die Art verhindert, daß der Studierende mit Theoremen gefüttert wird, deren praktische Bedeutung

und Funktion ihm fremd bleiben. „Wir wissen etwas nur, wenn wir es ausdrücken, d. h. machen können.“ (Novalis). Selbstverständlich braucht die analytische Betrachtung nicht beim reinen Anschauungsunterricht stehen zu bleiben, sie soll vielmehr verallgemeinern, ergänzen, Gegensätzliehkeiten zu anderen Arten der musikalischen Organisierung betonen und, nicht zuletzt, praktisch nachahmen. (Hier beginnt das Bereich des eigentlichen Kompositionsunterrichts.) Das Orchesterspiel, das ich, in vernünftiger Weise angewendet, nicht vermissen möchte, gehört nicht in diesen Zusammenhang, da die dabei unbedingt erforderliche Unterordnung des Spielers wenig Spielraum läßt für die aktive Teilnahme an der Darstellung des musikalischen Organismus.

Neben diesem gesamtmusikalischen Lehrgang soll der technische Instrumentalunterricht gehen. Sein Gebiet umfaßt alle Werke, die für das betreffende Instrument allein geschrieben worden sind (z. B. Klaviersonate, Etüden) und solche, in denen es bevorzugt behandelt wird (Konzert). Auch hier soll, neben dem physischen Training, die Beobachtung der musikalischen Faktoren für die Darstellung und auch für die Bewältigung der technischen Schwierigkeiten maßgeblich sein. (Welche Konsequenzen hat die symmetrische Periodizität Mozarts für die Fingersätze, die Bogenbehandlung und die Art des Übens seiner Violinkonzerte überhaupt? Wie steht es damit bei Beethoven, bei Hindemith? Hier liegen die Aufgaben für die Verfasser moderner Violinschulen, nicht nur in „der Berücksichtigung der zeitgenössischen Werke im Unterricht“.) Hier wäre noch eine Forderung auszusprechen: alle Werke müßten aus Urtextausgaben gespielt werden. Die Privatansichten der Revisoren und Bearbeiter gehen uns nichts an, denn sie verhindern nur die Entwicklung des musikalischen Denkvermögens, ganz abgesehen von der allgemeinen Unbekömmlichkeit dieses „von den Vätern übernommenen Gutes“. Damit steht im Zusammenhang die Notwendigkeit von Übungen im stilgemäßen Aussetzen bezifferter Bässe. Leider ist heute noch die Beschaffung der Urtexte häufig unmöglich, mindestens aber schwierig und mit großen Kosten verbunden.

Damit glaube ich, wenigstens in groben Zügen, Ihnen meine Anschauungen betreffs der nötigen und möglichen Veränderungen auf dem Gebiete des Musikunterrichts dargelegt zu haben. Da Sie nicht nur Leiter einer großen Anstalt, sondern auch ein hervorragender Musiker und urteilsfähiger Mensch sind, so wird es Ihnen nicht schwer fallen, dort, wo es nötig ist, das Bild abzurunden. Ich möchte nur noch bemerken, daß die Befolgung dieser Grundsätze weniger ein Umlernen der Lehrer, als eine Umgruppierung erfordert, und zwar so, daß immer eine Anzahl Schüler der verschiedenen Instrumente zu Gruppen zusammengefaßt werden, die an Hand des annähernd historisch-progressiv zu ordnenden Lehrmaterials von einer Anzahl Lehrkräfte unterrichtet werden, welche sich bezüglich der einzelnen Gebiete ergänzen und nach einem vorgefaßten Plane arbeiten. Spezialisierungen, wie Kapellmeister, Komponist, Instrumentalvirtuose, dürften erst nach Absolvierung eines entsprechenden Teiles dieses Gesamt-Lehrganges berücksichtigt werden.

Freilich, es ist schwer, wenn nicht unmöglich, diese Grundsätze an einer bestehenden und auf ihre Art wohlfunktionierenden Anstalt durchzuführen. Irgend etwas muß aber geschehen, um diese ungünstigen Zustände zu ändern. Wie wäre es, wenn Sie mit einer kleinen Anzahl interessierter Lehrer eine „Versuchsstation“ für Musikunterricht gründen, bezw. Ihrer Anstalt angliedern würden? Ich glaube, es würde sich lohnen,

kein Schüler hätte Einwände gegen eine solche Verlebendigung des Unterrichts, und das Vorhandensein eines solchen „Versuchsfeldes“ würde mehr Erfolg zeitigen, als sämtliche Diskussionen, Abhandlungen und Vorlesungen über Pädagogik und ähnliches mehr. Eine Klärung unserer an Unsicherem und Problematischem allzu reichen Zeit kann nur durch eine Revision unserer gesamten Stellung zur Musik erfolgen, und wo soll diese Revision beginnen, wenn nicht auf dem Gebiete des Unterrichts?

Ihr sehr ergebener
Licco Amar

Hans Mersmann (Berlin)

# MUSIKLEHRE [1]

1.

Auch die Musiktheorie wird nun in die große Krise hineingezogen, welche unsere Musik durchlebt hat. Sie war ein Produkt des 18. und 19. Jahrhunderts und spiegelte Haltung und Weltbild jener Zeit. Das kommt dadurch zum Ausdruck, daß sie den Eigenwert einer Melodielehre überhaupt nicht, Polyphonie allein in den Erscheinungsformen von Kanon und Fuge kannte und ihren Schwerpunkt in Harmonik und Formenlehre sah. Diese beiden mit einiger Konsequenz durchgearbeiteten Gebiete aber suchen ihre Gesetze in einem engen Zeitausschnitt der Entwicklung, etwa bei Haydn und dem frühen Beethoven. Nicht einmal mehr Schuberts Harmonik vermochte die Harmonielehre zu begründen.

Das 19. Jahrhundert versuchte, sich durch Ausbau und kleine Anbauten zu helfen. Auch die Schaffenden haben an dieser Entwicklung Teil genommen. Aber noch Reger bediente sich zur Erklärung seiner differenzierten und zu letzten Konsequenzen ausgebauten Chromatik des „neapolitanischen Sextakkords“.

Unsere Zeit beginnt, sich des immer weiter auseinander klaffenden Abgrunds bewußt zu werden. Von verschiedenen Seiten aus wird der Aufbau einer neuen Musiktheorie versucht. Er setzt weit unterhalb der Musik an. Wenn Ernst Kurth definiert: Melodie sei „strömende Kraft“, so müssen wir das als ein Symbol nehmen. Denn jene ältere Musiktheorie erklärte Melodie als eine Addition von Tönen, Harmonik als eine Addition von Klängen, Form als eine Addition von Motiven. Sie war es auch, die als „Hermeneutik“ die inneren Zusammenhänge des Kunstwerks zu erklären, meßbar zu machen versuchte.

Damit zugleich sind die Forderungen umschrieben, die nun entstehen. Musiklehre darf nicht mehr trennen und zerschneiden, sondern muß, wie das Kunstwerk selbst, zusammenschauen und zusammenwachsen lassen. Sie kann nicht mehr Klänge verbinden, ohne die sich aus dieser Verbindung zwangläufig ergebenden melodischen und rhythmischen Vorgänge einzubeziehen. Sie sucht Form nicht aus der Anreihung symmetrischer Bauglieder sondern aus dem Wachstum einer Kraft.

Musiktheorie ist Erkenntnis und Lehre. Schärfer vielleicht als vorher werden diese beiden Gebiete sich scheiden, aber nur, damit sie um so tiefer zusammmenwachsen

[1]) Vorwort und Gliederung eines entstehenden Buches.

können. Musiklehre aber ist nicht mehr in Fächer zu teilen, die gegeneinander abgesperrt sind. Schon von den ersten Versuchen an, mit den Elementen schöpferisch zu arbeiten, wachsen Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form zu einer unlösbaren Einheit zusammen.

2.

Der Weg, der von hier aus geht, weitet sich in „wachsenden Ringen". Um den Mittelpunkt der einfachsten Ton- und Klangverbindungen öffnen sich immer größere konzentrische Kreise. Der harmonische Kadenzvorgang ordnet sich zu bestimmten melodischen und rhythmischen Grundformen. Die gemeinsamen Grundkräfte liegen bloß. Der harmonischen Evolutionskurve entspricht die melodische. Sofort zeigt sich, daß auch die Form als ein primäres Element in den Kreis der Erlebnisse einbezogen werden muß. Schon die vier- oder sechstaktige Kadenz gewinnt ein völlig anderes Gesicht, wenn sie als zweiteilige Periode durchgebaut ist, in zwei proportional wachsenden Kurven schwingt oder in einem einzigen unteilbaren und asymmetrischen Bogen ausströmt.

Das Erlebnis weitet und ordnet sich. Einbeziehung der Nebendreiklänge trägt Farbwerte, der Umkehrungen Gewichtsverschiebungen in die Kadenz hinein. Dem entspricht eine Melodik, in der nicht mehr jeder Ton Exponent eines Klangvorgangs ist. Diesen melodischen Zwischenwerten begegnet eine subtilere Rhythmik, welche langsam die Spannungsformen der Punktierung, der Auflösung und der Synkope einbezieht. Auch der Formverlauf kompliziert sich dadurch. Sekundäre Funktionsbeziehungen stellen alle der Quintverwandtschaft möglichen Akkordverbindungen her. Sie werden wichtigste Träger der harmonischen Evolution. Der Begriff „Modulation" hört auf, zu existieren. Er ist ein Willensakt. Das Kunstwerk moduliert nicht von einer harmonischen Entwicklungsstufe zur andern, sondern wächst von einem harmonischen Zentrum aus und kehrt zu ihm zurück. Individuelle Ausdrucksformen dieses Wachstums sind: Melodik, Rhythmik, formales Gestaltungsprinzip und stilistische Haltung.

Wenn auf einer höheren Stufe diese Einheit der Elemente nicht mehr in vollem Umfang aufrecht erhalten werden kann, so ist das lediglich eine Frage der Methodik. Zunächst bleiben die harmonischen Zusammenhänge im Vordergrund. Sie steigern den Spannungsvorgang über die Quintverwandtschaft zur Terzverwandtschaft und Chromatik und münden in die absolute Harmonik der gegenwärtigen Musik.

In einem dritten Kreise rückt die Melodik ins Zentrum. Ihre verschiedenen Kräfte werden deutlich. Reine Melodik, von allen latenten harmonischen Funktionsbeziehungen abgelöst, sucht neue Möglichkeiten der Formgebung und eine neue Art der Raumspannung. So entsteht Polyphonie, die nicht als ein Gegebenes hingenommen wird, sondern sich zwangläufig aus der Melodik entwickelt. Ihre natürlichste Ausdrucksform ist der Kanon. Neue Möglichkeiten ergeben sich aus der Cantus firmus-Polyphonie. Sie wird dadurch bestimmt, daß der Cantus firmus nicht eine starre, zum Zwecke des Kontrapunkts konstruierte Linie, sondern wiederum ein Lebendiges, etwa eine Liedmelodie ist. Hier wächst die Polyphonie auch äußerlich zum ersten Male über die Zweistimmigkeit hinaus. Später verschmelzen die bisher durchschnittenen Räume, werden konstruktive und lineare Polyphonie bewußt gegeneinander gestellt. Die erste ist funktionsharmonisch bedingt und führt rhythmisch zu Abwandlungen des Symmetrie-

gesetzes in den Beziehungen der Stimmen aufeinander. Die lineare Polyphonie entsteht aus der reinen Melodik, sucht klangliche Bindungen zwischen den Stimmen, stellt sich aber bewußt aus dem Kreise der funktionsharmonischen Beziehungen heraus.

Als letzter selbständiger Inhalt tritt der Formbegriff in das Zentrum. Während es sich bis hierher durchaus nur darum handelte, schöpferisch nachzuerleben, werden jetzt neben eigenen Versuchen die formalen Ergebnisse früherer Lösungen abstrahiert. Als Aufgabe wäre hier ein Prinzip einzuführen, das in der Malerei dem Kopieren alter Meister entspricht. Auch hier ergibt sich aus dem Zusammenwirken der Elemente eine ganz neue Perspektive: etwa den Formverlauf eines Kunstwerks mit anderm thematischen Material nachzuschaffen.

Musik, aus dem unlösbaren gemeinsamen Wachstum der Elemente begriffen, bleibt von ihren ersten Anfängen an lebendig. Führt schon die Verbindung einfachster melodischer und harmonischer Vorgänge zu einem Volkslied oder einem Symphoniethema, so geht der innere Zusammenhang mit dem Kunstwerk an keiner Stelle verloren. Musiklehre, wie sie hier gemeint ist, steht der Praxis überhaupt nicht mehr im älteren Sinne gegenüber, sondern ist ein Teil von ihr. So verliert sie auch den Zusammenhang mit der Entwicklung nicht und kann stilistisch immer wieder bis an die Probleme der gegenwärtigen Musik herangetragen werden.

Die Durchführung einer solchen Musiklehre setzt eine Kenntnis der älteren Musiktheorie nicht voraus. Sie braucht nicht mit technischen Gesetzen überlastet zu werden. Denn die ganze Lehre von den Klangverbindungen und falschen Fortschreitungen, welche die Harmonielehre überbetont, ist in wenigen Sätzen zu formulieren. Ihr Wesentlichstes sind Noten, nicht Zitate, sondern praktische Lösungen und Aufgaben. Um jedes Beispiel steht ein großer Kreis von Möglichkeiten und Fragestellungen. Schon von den ersten praktischen Aufgaben an ist das Grundsätzliche in voller Ausdehnung erkennbar. Ob ich einen bezifferten Baß ausfülle, einen Sopran harmonisiere oder ob ich einen nur durch die Folge seiner Funktionen bestimmten Kadenzverlauf harmonisch, melodisch und rhythmisch durchbaue, ist nicht mehr ein Unterschied der Methode, sondern wird zum ersten Versuch jener vorher angedeuteten Erneuerung der Fundamente.

Mátyás Seiber (Frankfurt a. M.)

## JAZZ ALS ERZIEHUNGSMITTEL

„Hat ein ernstlich geleitetes Konservatorium das Recht? . . .“ Mit dieser Frage fing das seither recht berühmt gewordene Rundschreiben des Herrn Direktor B. Sekles an, mit dem er die Aufstellung der „Jazzklasse“ am Frankfurter „Dr. Hoch's Konservatorium“ angekündigt hat. Wenn wir nun zu der Sache etwas näher treten und das Problem des Jazz-Unterrichts an sich betrachten, könnten wir zu dieser Frage noch andere hinstellen, nämlich: „Soll man?“ und „Kann man?“

Ob man Jazz unterrichten soll, wollen wir in den folgenden Auseinandersetzungen davon abhängig machen, ob ein praktischer Musiker – gleich welcher Art – durch dieses Studium etwas gewinnen kann. Ganz außer Acht gelassen jetzt den werdenden

Jazzmusiker, der selbstverständlich durch eine systematische Schulung und Übungsstoff nur gewinnen und sein Spiel nur verbessern kann, wollen wir sehen, ob auch ausübende Musiker anderer Art – z. B. Orchestermusiker usw. – von diesem Studium einen Nutzen ziehen können? – Zugleich soll auch die andere Frage, ob man Jazz unterrichten kann, (und wie man es machen kann) hier berührt werden.

Zwei große Aufgaben kann die Jazz-Schulung haben: die Erreichung einer geradezu maschinell-exakten rhythmischen Präzision, zugleich aber auch rhythmischen Gelöstheit und Freiheit; dann die Entwicklung einer improvisatorischen Fähigkeit. Den meisten, auch rhythmisch gut geschulten Musikern bietet bei den Jazz-Rhythmen die Hauptschwierigkeit das eigenartige, aber auch bezeichnende Verhältnis von Rhythmus und Metrum, das im Jazz eine große Rolle spielt: da treffen wir nämlich oft den Fall, daß Rhythmus gegen das Metrum auftritt: durch „Verschiebung" der Akzente bilden sich, im schärfsten Widerspruch mit dem eigentlichen Metrum, „Scheintakte", (da wir die betonte Note immer als Kopf, als Anfang einer neuen Gruppe zu hören geneigt sind). Diese „Scheintakte" bereiten meistens viel größere Schwierigkeiten, als die so viel erwähnten „Synkopen", mit welchen diese noch immer sehr oft verwechselt werden. Der Spieler muß sich nämlich in solchen Fällen quasi in 2 Teile teilen, und während er gegen das Metrum spielt, anderseits muß er das Pulsieren des Metrums, wie eiserne Hammerschläge, durch alle Verschiebungen durchfühlen, selbst bei Stellen, wo scheinbar plötzlich das ganze rhythmische Fundament aufgelöst wird (wie z. B. in den „Breaks"). Um diesen Kampf zwischen Rhythmus und Metrum mit dem Schüler deutlich fühlbar zu machen, muß dieser einige, direkt zu diesem Zweck konstruierte rhythmische Klopfübungen vornehmen. Diese Übungen, die teils mit den Händen, teils mit Hand und Fuß auszuführen sind, verwirklichen den Widerspruch Rhythmus-Metrum im eigenen Körper: indem z. B. der Fuß das Metrum vertritt, arbeitet die Hand, mit Verschiebung der Betonung, immer dagegen. Die Ausführung dieser Übungen verlangt im Anfang eine ziemlich große Konzentration – vielmehr „Diszentration" in die zwei verschiedenen Systeme – aber wenn sie solange geübt werden, bis sie vollständig sicher und ungefähr automatisch geworden sind, bringen sie eine große rhythmische Gelöstheit und Freiheit, eine Unabhängigkeit der Körperteile, ein gelöstes Körpergefühl, worauf es beim Jazz sehr ankommt. Auf dieselben rhythmischen Probleme ist auch eine Reihe von 2-, 4-, 8- und 16-taktigen (vom Verfasser dieser Zeilen geschriebenen) rhythmischen Etüden für Jazz-Ensemble, gebaut, die durch die auf dieser Weise erweckten Spielfreudigkeit, eine amüsante Abwechslung zu den Klopf-Übungen bringen und zugleich demselben Zweck dienen. Neben diesen praktischen Übungen werden auch theoretische Rhythmus-Analysen – mit Zuhilfenahme der mathematischen Permutation – vorgenommen, die Rhythmisierungs- und Synkopierungs-Möglichkeiten ausgerechnet, die Beziehungen zwischen den einzelnen Rhythmus-Arten und -Gruppen erörtert und schließlich auch praktisch geübt.

Die meistvorkommende Verschiebung im Jazzgebrauch ist diejenige, die durch $^3/_4$-Betonung gegen das Grund-Metrum $^4/_4$ (oder alla breve) entsteht. Ein großer Teil der Unabhängigkeitsübungen und Etüden ist auf diesem Prinzip aufgebaut, wie z. B.: (Notenbeispiel 1).[1])

[1]) Siehe Notenbeilage.

Die typische Jazz-Betonung, die mit unserer normalen Betonung so sehr im Widerspruch steht und deswegen dem in diesen Stil Unbewanderten so fremd und schwierig ist, nämlich die Betonung des 1., 4. und 7. Achtels statt dem 1. und 5., läßt sich auch als eine Einteilung der Achtel in je 3 zu einer Gruppe, erklären (Notenbeispiel 2)

Eine ganze Reihe von verschiedenen Rhythmen ist von dieser Betonung abzuleiten, u. a. auch der berühmte „Charleston-Rhythmus", – der schon von jeher ab in der amerikanischen „Rag-Music" eine große Rolle gespielt hat (dieser Rhythmus ist eigentlich nichts anderes als das betonte 1. und 4. Achtel). (Notenbeispiel 3). Diese und dieser Art Rhythmen werden durch eine Reihe weiterer Übungen systematisch studiert.

Die ständige Übung solcher Art Rhythmen hat sehr wichtige Folgen beim Schüler; dadurch, daß er sich gewöhnt, Taktteile, an denen man sonst, ohne sie besonders zu fühlen, vorbeigeht, ein besonderes Leben, sozusagen ein „Bewußtsein" durch Heraushebung vom Takt zu schenken, bildet sich bei ihm mit der Zeit ein Gefühl aus, das wir am besten „absolutes Rhythmusgefühl" nennen könnten, als Analogie zum „absoluten Gehör": so, wie man durch das absolute Gehör sozusagen den „Platz" jeder Tonhöhe im gesamten Tonbereich kennt und fühlt, so fühlt man mit diesem „absoluten Rhythmusgefühl" genau den „Platz" jedes Bruchteiles im Rahmen des Taktes. Wie wichtig die Erreichung dieser Faktoren für jeden Musiker sein kann, läßt sich bald erkennen, wenn wir die Rhythmik des neuen Musikschaffens verfolgen. Die „Verschiebung" spielt da eine durchaus wichtige Rolle, nennen wir nur z. B. Strawinsky, in dessen Rhythmik (besonders in den Werken der „mittleren Periode", ungefähr bis 1923) diese Erscheinung sozusagen die Hauptrolle spielt; aber auch bei anderen (Bartók, auch Hindemith usw.) nimmt sie einen wichtigen Platz ein. Denken wir nur an folgende, durch Verschiebung entstandene Rhythmen bei Strawinsky (Notenbeispiele 4) („Les Noces"), oder an den umgekehrten Fall, der bei ihm ebenso oft vorkommt: nämlich, daß bei einer aufgenommenen rhythmischen Figur, die stereotyp beibehalten wird, das Metrum selbst, also das „Koordinatensystem", in dem die rhythmische Figur Platz nimmt, „verschoben" wird. (Die meisten Beispiele dafür in „Histoire du Soldat", Notenbeispiel 5).

Ein heutiger, auf dieser Rhythmik nicht eingestellter und nicht „trainierter" Musiker wird da krampfhaft zählen müssen, um nicht aus den Takt zu kommen, ungefähr so, wie ein Anfänger-Instrumentalist im Anfang seines Studiums im einfachsten $^4/_4$-Stück krampfhaft zählt, um im Takt zu bleiben. Später hat er das natürlich nicht mehr nötig, da sich das Rhythmusgefühl schon automatisiert hat: so wird auch derjenige der durch das fleißige und gründliche Studium dieser Verschiebungs- und Betonungs-Übungen das „absolute Rhythmus-Bewußtsein" und die Fähigkeit, sich auf einmal in zwei verschiedene Rhythmus- und Metrum-Systeme einfühlen zu können, sich errungen hat, mit einer ganz gelösten Freiheit, ohne zählen zu müssen (also „gefühlsmäßig" – im guten Sinne) diese Rhythmen, die in modernen Kompositionen so oft vorkommen, leicht spielen können – was dem ganzen Spielen natürlicherweise einen ganz anderen Schwung und viel größere Spannkraft verleihen wird.

Das andere große pädagogische Ziel des Jazz-Unterrichts ist – wie wir schon sagten – die Entwicklung einer gewissen improvisatorischen Fähigkeit, daß diese Improvisations-Kunst keineswegs unerlernbar ist, wie es manche glauben, davon können wir

uns gleich überzeugen. Gewiß, die Amerikaner machen es ganz „unbewußt", also ungefähr so, wie der Zigeuner in Ungarn die Melodie ausschmückt, umspielt, „nach Gehör" „Gegenmelodien" hineinspielt usw., aber wir müssen bedenken, daß der Amerikaner sozusagen inmitten dieser Musik aufwächst. Er hört sie entgegentönen von jeder Straßenecke, von jedem Laden, von jedem Haus, durch den Lautsprecher, Grammophon oder durch die Orchester selbst; diese Musik spielt in Amerika quasi die Rolle der „Volksmusik" und „Populären Musik", hat ihre Tradition und im engsten Sinne des Wortes, „sitzt" sie durch das viele Hören jedem Amerikaner „im Blute", ohne daß er sie besonders lernen müßte. Bei den Europäern steht die Sache aber anders: selbstverständlich gibt es auch Europäer, die infolge eines besonderen Interesses sich derartig in den „Jazz-Stil" eingelebt haben, daß sie die Sache ebenso gut und ebenso „unbewußt" machen können wie die Amerikaner selbst; die meisten müssen aber die Regel dieser Improvisations-Kunst erst bewußt lernen und anwenden, bis diese mit der Zeit und Übung ganz automatisch, also „unbewußt" werden. Selbstverständlich fordert das Improvisieren beim Spieler einige Geschicklichkeit und Begabung und die Qualität der Improvisation wird immer von den psychischen Gegebenheiten des Spielers determiniert sein, jedoch der technische, handwerkliche Teil der Improvisation und deren Regel sind sehr einfach zusammenzufassen, sind zu unterrichten und zu lernen. Daß läßt sich sofort einsehen, wenn wir einige Jahrhunderte zurückgreifen und die Analogie der Jazz-Improvisations-Technik mit der ähnlichen Spielpraxis des 16. Jahrhunderts entdecken. Wie bekannt, wurden in dieser Zeit, ganz wie heute beim Jazz, die Musikstücke nicht genau so gespielt, wie sie geschrieben waren, sondern je nach Belieben und Geschmack des Spielers ausgeschmückt und verziert. Daß dieser Gebrauch auf einer Hochblüte im 16. Jahrhundert stand, zeigen uns eine Reihe aus dieser Zeit erhaltene Lehrbücher und Schulen (meistens von italienischen und spanischen Verfassern) die die Anwendung dieser Ausschmückungen („diminutioni", „glosas") zu systematisieren versuchen. Die wichtigsten dieser Denkmäler sind: die Werke von Juan Bermudo [1]) (für Klavier), Thomas de Sancta Maria [2]) (für Klavier), Girolamo Diruta [3]) (für Klavier), Silvestro di Ganassi dal Fontego [4]) (für Flöte), Diego Ortiz [5]) (für die Viola-Familie), Girolamo della Casa di Udine [6]) (für sämtliche Instrumente und Gesang) und Giovanni Luca

[1]) Juan Bermudo: Declaracion de instrumentos musicales (Ossuna 1555).

[2]) Thomas de Sancta Maria: Arte de tañer fantasia assi para Tecla como para Vihuela . . . etc. (Valladolid 1565).

Siehe über diese zwei Werke ausführlicher: „Klavier und Orgel in der Musik des 16. Jahrhundert" von Otto Kinkeldey (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910).

[3]) Girolamo Diruta: „Il transilvano". Dialogo sopra il vero modo di sonar organi & instrumenti da penna. (Venetia 1597).

Siehe darüber ausführliche Abhandlung von Karl Krebs: Girolamo Dirutas „Transilvano". Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII. (1892) s. 307 ff.)

[4]) Silvestro di Ganassi dal Fontego: Opera intitulada Fontegara la quale insegna a sonare di flauto . . . etc (Venetia 1535).

[5]) Diego Ortiz: Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones (Roma 1553) Neuausgabe von Max Schneider, Berlin, Liepmanssohn, 1913).

[6]) Girolamo della Casa di Udine: Il vero modo de diminuir, con tutte le sortidi stromenti di fiato e corda e di voce humana (Venetia 1584).

Conforto[1]) (für Gesang). Für unsere Vergleiche sind vielleicht die von großem pädagogischen und systematischen Sinn zeugenden Beispiele des Diego Ortiz am interessantesten. Ortiz bringt im ersten Teil seines Werkes Beispiele für die Verzierungen (glosas), über Kadenzen (clausulas) und andere Notengattungen (otros puntos), ähnlich, wie es auch Sancta Maria, Conforto usw. auch tun: er zeigt nämlich, wie man bei der Verzierung vorgeht, wenn die Melodie eine Secunde, Terz usw. steigt oder fällt (para subir y baxar). Dieser Teil ist quasi wie ein Nachschlagebuch zu benutzen, wie es Ortiz auch deutlich sagt[2]): man suche im Buche denjenigen Tonschritt, den man verzieren will, auf und setze dann diejenige Verzierung, die man für die Stelle am besten hält, statt den einfachen Noten ein. Zu einem ganz ähnlichen Gebrauch sind auch die heute schon allgemein verbreiteten „Break-Sammlungen" [3]) geschrieben, indem der Spieler den „Break", den er für die fragliche Stelle am besten hält, einfach herausnimmt und im Stück anwendet. Das soll natürlich nur ein Hilfsmittel für den Anfang sein, ebenso heute wie damals (wie Conforto es auch deutlich schreibt[4]); das zu erstrebende Endziel war und ist auch, in der Sache solche Übung zu gewinnen, daß man das Buch nicht mehr nötig hat und fähig ist aus dem Stegreif zu spielen.

Im zweiten Buche seines Werkes zeigt dann Ortiz unter anderem wie der Violaspieler vorgehen muß, wenn er mit Cembalo spielt und über ein fertiges, komponiertes Stück Variationen machen will. Das Stück selbst (vierstimmiger Vokalsatz) wird auf dem Cembalo gespielt und der Violaspieler hat zwei Möglichkeiten vor sich: entweder nimmt er eine Stimme heraus und verziert diese nach seiner Art, oder spielt er eine neue, freie Stimme (una quinta voz) hinein. Bei der heutigen Jazz-Improvisation handelt es sich lediglich auch nur um diese zwei Möglichkeiten und es entstehen schon verschiedene bessere oder schlechtere „Anleitungen" für die verschiedenen Instrumente, die diese zwei Arten von Improvisieren behandeln und dem Spieler beibringen wollen. Zum Vergleich soll hier nur ein Beispiel für eine freie Stimme-Improvisation von Ortiz und von einer heutigen, der Posaune bestimmten Anleitung stehen: (Notenbeispiel 7 und 8).

Sogar der einfache, schlicht-handwerkliche Stil der heutigen Jazz-Anweisungen erinnert uns an die Lehrbücher des 16. Jahrhunderts und zeugt von einem verwandten

---

[1]) Giovanni Luca Conforto: Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passagi (Roma 1593). Neuausgabe: Veröffentlichung der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M., herausgegeben von Johannes Wolf (Berlin 1922, M. Breslauer).

[2]) . . . „quando llegare a donde quiere glosar, yr al libro y buscar aquella manera de puntos . . . y mire allii todas lés diferencias que están escritas sobre aquellos puntos y tome la que meior le estuviere y póngale en lugar delos puntos llanos . . ." Auch ähnlich bei Conforto: „ . . . audate alle simili del libretto & di esse recanatane i passaggi segnati . . ."

[3]) „Break" ist eine für den Jazz-Gebrauch sehr charakterische Erscheinung. Es wird darunter eine meistens kurze virtuose, rhythmisch interessante Passage gemeint am Ende einer Phrase (meistens dort, wo der Mittelteil des ABA-Form zeigenden Stückes endet und die Harmonik in einem Halbschluß kulminiert – also meistens im 15. und 16. Takt des Mittelteils); die übrigen Instrumente brechen da mit der Melodie plötzlich ab und lassen das eine, das den Break ausführt, allein, um in 1 oder 2 Takten mit maschineller Genauigkeit wieder einzusetzen, z. B.: (Notenbeispiel 6).

[4]) „ . . . in venti ò poco più (giorni) essercitandoli si possono, fare, cantando sicuramente in ogni libro all improviso."

Zeitgeist. (Vergleiche damit, was Paul Bernhard in seinem Jazz-Buch [1]) über ähnliche „Herstellung" der Gebrauchs-Musik damals und heute schreibt.)

Es handelt sich beim Jazz also auch nur um die zwei Arten der Improvisation: entweder wird die Melodie variiert, verziert, verzerrt, umgespielt („played around") je nach den Möglichkeiten des betreffenden Instruments, oder wird eine ganz neue, zum harmonischem Gerüst passende Melodie dazugespielt. Von der ersten Art, wenn es gleichzeitig von mehreren Instrumenten gespielt wird, könnte sich ebenso eine „heterophone" Art des Musizierens herausbilden, wie wir das von der javanischen Gamelan-Musik, chinesischer Theater-Musik, usw. bereits kennen, – was aber beim Jazz bisher nicht geschehen ist, obzwar Ansätze dafür manchmal zu beobachten waren. Die zweite Art, nämlich eine neue Melodie hinzuspielen ist im wesentlichen viel primitiver, als die entsprechende Technik des 16. Jahrhunderts; gegenüber der damaligen linear-melodischen Haltung der neuen Stimme, handelt es sich hier meistens um auf gebrochenen Akkorden basierenden Passagen, mit einigen harmoniefremden Tönen („Chord Embellishments") geschmückt. Die meistgebrauchten unter diesen „Chord Embellishments" sind: die „Gliss notes" (untere chromatische Wechselnote), „Wierd notes" (obere chromatische Wechselnote) „Raised notes" (obere diatonische Wechselnote) usw. Charakteristisch und neu ist aber die Benutzung der sogen. „Blue notes" (von der „blauen" Stimmung (auch im „Blues"), die sie ausdrücken sollen): diese sind in einem Dur-Dreiklang, als harmonisches Fundament, die kleine Septime und kleine Terz hineingespielt. Durch die erstere entsteht also ein „Dominantseptakkord" – (ohne aber eine Modulation nach den Subdominante zu bewirken! –), durch die zweite der durch die Impressionisten bevorzugte Akkord mit der Dur-Terz (unten) und der Moll-Terz (oben) zugleich. Den Schüler auf den Gebrauch der einzelnen harmonischen und harmoniefremden Tönen systematisch hinzuweisen, ist dann Aufgabe des Jazz-Unterrichts.

So eine wichtige Zeiterscheinung, wie es der Jazz heute ist, bewegt natürlich die Gemüter mit voller Kraft ihrer Aktualität und reißt diese in das eine, jene in das andere Extrem; aber man muß die Objektivität auch gegenüber dem Jazz bewahren: ebenso, wie es übertrieben wäre, auf die alleinseligmachende Wirkung des Jazz zu schwören, wäre es ein großer Fehler und Unrecht, ihm die vielen guten Wirkungen und Anregungen, die er ausübt, abstreiten zu wollen. Denn was haben wir dem Jazz zu verdanken? Eine neue Definition und einen neuen Teil der Rhythmik, der bisher unbeachtet und unbekannt war, und die Wiederbelebung einer Praxis, die uns seit Jahrhunderten verloren gegangen war und jetzt durch den Jazz ihre Auferstehung erlebt. Und wenn man das alles überlegt, muß man, glaube ich, auf die im Anfang aufgestellten Fragen mit „Ja" antworten.

[1]) Paul Bernhard: Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. (Delphin-Verlag, München, 1927) Seite 76.

# WISSENSCHAFT

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

## ÜBER GRUNDLAGEN DER BEURTEILUNG GEGENWÄRTIGER MUSIK [1]

(Kritik und Gemeinschaft. Kritik der Kritik.)

1.

Man erkennt, daß die Frage nach dem Sinn eines neuen Musikwerkes immer gewichtiger über dessen Wert entscheidet. Das naive Schön-Finden muß als Form des strengen Werturteils zurückgestellt werden; es ist kein Urteil von Gewicht mehr, da es der bequemen, gewohnten Höreinstellung entspringt, die das Genießen ganz selbstverständlich dem Erlebnis und der Idee einer tieferen Fesselung vorzieht. Geändert und gesteigert haben sich für uns gegenüber der Tradition der Romantik zwei wesentliche Grundlagen der Kunst: der Anspruch auf Gemeinsamkeit unter Menschen in ihrer Beziehung zum Kunstwerk und die Idee von Graden und Formen dieser Gemeinsamkeit, beginnend beim „Gebrauch" und steigend bis zur Idee der Gemeinschaft.

Die Möglichkeiten und Variationen der Gesellschaftsordnung genügen als menschlicher Hintergrund der Musik nicht mehr, entsprechen in keiner Weise mehr der heutigen Lage. Denn eine gründlichere Gemeinschaft von Menschen ist auf der Basis des nur gemeinsamen Schön-Findens im „freien ästhetischen Wohlgefallen" nicht möglich; dieses aber bestimmt notwendig das Werturteil der „Gesellschaft".

Mit diesen Änderungen in den Grundlagen der Werturteile änderte sich selbstverständlich auch der Begriff vom „Sinn", änderte sich ebenso auch die Form des Urteilens selbst.

Sinnvoll ist ein Werk nicht mehr, das wie eine einsame Insel entdeckt werden kann (oder auch nicht), und trotzdem „ist"; ein Werk, das irgendwo in einem Schreibtisch ruht und hierdurch im strengen Sinn als einsame Vollendung durchaus sein sachliches Dasein erfüllt, seinem Begriffe genügt und „irgendwie schon einen Sinn" hat. Diese ideelle sinnlose Sinnhaftigkeit, dieser Sinn, der sich schon darin erfüllt, daß das Werk nur geschrieben, nur geschaffen zu werden brauchte, war Prinzip einer Einstellung, die das Künstlerische als Selbstzweck fassen durfte und ein eigenes Gebiet, ein System der „subjektiven Allgemeingültigkeit" aus der Kunst machte. Dieser Art des „Sinnes" und dieser Art der Gültigkeit entsprach die Form des Urteils über Kunst und Werk, das „frei" war und Wohlgefallen wie Geschmack als gesicherte Prinzipien voraussetzte. Zugleich war ein solches Urteil notwendig immer das Urteil eines „Einzelnen", der sich der ästhetischen Geltung, dem künstlerischen Wert gegenüber, außerordentliche Rechte in der Beurteilung zuerkennen durfte.

Die Forderung einer Bindung in den Gebrauch oder in die Idee einer Gemeinschaft ändert den Begriff des „Sinns" ganz grundsätzlich; seine eben genannten Momente

[1]) Der vorliegende Aufsatz knüpft an die Gedanken des Aufsatzes: „Ende oder Umformung der Kritik?" an, der im vorletzten Heft zum Abdruck kam.

zerfallen. Der Konzertsaal ist heute weder ein Ort des Gebrauchs, noch eine Repräsentation von Gemeinschaft, und er war beides in früherer Zeit auch nur in gewissem Maße. Ein, im Hinblick auf den Konzertsaal, auf eine vielleicht einmal mögliche Aufführung komponiertes Werk realisiert wie der ganze geistige Stil der Romantik einen idealistischen Selbstzweck. Dieser idealistische Selbstzweck als höchster Ausdruck des „Sinns“ löst sich heute mit der Umlagerung des „Sinns“ auf, tritt seine Funktion an die Forderung einer realeren Notwendigkeit ab. Diese Notwendigkeit aber muß auf einer Sicherung ruhen; sie ist nur „Notwendigkeit“ durch eine Sicherung bestimmter Art. Diese Sicherung nun liegt in der Zugehörigkeit eines musikalischen Werkes zu einem bestimmten Bezirk des menschlichen Lebens, der sich von den zahlreichen anderen musikbezogenen Bezirken dieses Lebens jeweils scharf abgrenzt. Früher waren dies Tanz, Abendunterhaltung von Volk und Adel in Stube und Schloß, war es die Kirche. Heute werden es wieder ähnliche und doch durchaus andere Bereiche sein: Tanz, Kino, Café, Musizieren in Schule und Haus, das Kammermusikkonzert und die Kammerbühne für ausgesprochene Kenner und Freunde, die Ausstattungs-Sinfonik und die Revue-Oper für Massenhörer und die isolierte Kultmusik einzelner Sonder-Gemeinschaften. Viel weniger eine soziale, als eine intellektuelle Schichtung bestimmt hier die Spaltung der Menschen wie auch die Spaltung im einzelnen Menschen selbst, die die einzelnen Bereiche für die Musik schafft. Die lebendige Kraft solcher verschiedener Lebensbezirke strahlt in ihre jeweilige Musik ein und gibt dieser die für den reflektierenden Hörer so geheimnisvolle Sinnerfülltheit, die wir aus alter Musik heraushören; gibt ihr für den naiven Hörer jener die zweifelsfreie Selbstverständlichkeit, die erst eigentliche Lebendigkeit und Kultur ausmacht, schafft die Formen der Kunst als eindeutige Typen, (worin eine Stärke liegt; der Romantiker hätte hier von einer „Schwäche“ gesprochen!), ermöglicht eine langsame Rückeroberung des vergessenen S i n n e s d e r F o r m, der lebendigen Form-Erwartung. Das übertriebene Espressivo, d. h. der Ersatz dieser sinnvollen Begründung außerhalb der Musik durch den Ausdruck und die Intensität in der Musik selbst, muß hier hinfällig werden. Die „Sachlichkeit“, auch als Moment des Ausdruckes, ergibt sich ohne Programm von selbst.

Die Form des Beurteilens ändert sich entsprechend. Das Urteil kann nicht mehr das eines Einzelnen sein; es ist nicht mehr prinzipiell Einzelurteil und nicht mehr in erster Hinsicht ästhetisch, d. h. durch Wohlgefallen und Geschmack im isolierenden Genuß bestimmt. Es muß naive Entscheidung sein, Entscheidung über den „Sinn“, über das Hingehören an eine Stelle des Gebrauches und über die Erfüllung des Sinns, d. h. Urteil über die Art, in der ein Werk den Erfordernissen jener seiner Stelle des Gebrauchs entspricht, ein Urteil über die Brauchbarkeit schlechthin. Daß dieses Beurteilen nicht mehr Aufgabe eines Einzelnen sein kann, ergibt sich somit als Folge dieser Einordnung in den Gebrauch, dieser anderen Sinn-Grundlage; das Recht zu einem anmaßenden Gericht von Seiten eines Einzelnen ist ersetzt durch die Möglichkeit einer Selbstrechtfertigung, die das Werk im Bereich seiner Zugehörigkeit, seines Gebraucht-Werdens leisten und bestehen wird. Das Sich-Durchsetzen eines Werkes im Konzertsaal ruhte nicht auf dieser lebendigen Rechtfertigung. Gerade in letzter Zeit wurde hier immer mehr die Zufälligkeit des Erfolgs als eine Folge der Beurteilung durch Einzelne peinlich erkennbar.

Nicht unbedingt schaltet sich hierbei die Möglichkeit einer offiziellen „Kritik“ (durch Einzelne) aus. Nur die Grundlagen und Rechte sind andere. Romantische Musikübung im weitesten Sinn stand unter dem einheitlichen Zeichen einer Idee von Musik. Die Spaltung und Abwandlung dieser Idee gemäß der Vielfältigkeit des Gebrauchs zwingt den Kritiker nunmehr zu einer Abwertung in konsequenter Bezugnahme auf diese Vielfalt der Zwecke; die einheitliche Idee, die immer gleiche Erwartung von Musik als Maßstab der Beurteilung wird und muß versagen. Die Abwertung der Zwecke, besonders aber der Kampf gegen ein Erstarren im Zweck und ein Lässigwerden im Gebrauch, die Erkenntnis der jeweiligen „Brauchbarkeit“, dies werden die neuen, die zum Teil prinzipiell neuen Aufgaben der Kritik sein, deren einseitige Einstellung auf ästhetische Gradmessung hier völlig sinnlos wird. Viel weniger die Persönlichkeit des Komponisten, als die jeweils besondere, rein musikalische und technische Faktur der Werke und ihre geistige Einordnung in unser Leben müssen auf diese Weise Gegenstand der Kritik werden. – So ist auch „neue Sachlichkeit“ in den Formen des Beurteilens möglich. Die Voraussetzung zu dieser Sachlichkeit muß allerdings in einer Sicherung der „Sache“ selbst gegeben sein, in einer Ordnung der Sache, d. h. im Bewußtsein der Vielfalt und Verschiedenheit der Gebrauchsorte für Musik also, in einem lebendigen System von Gegensätzen und Eigengesetzen. Die romantische Musik konnte keine „Sache“ kennen; sie deutete den Menschen und diente dadurch der Kunst selbst. Sachlichkeit ist erst in der geordneten Mannigfaltigkeit des Gebrauchs, in der Deutung der Kunst im Dienst am Menschen möglich; erst dann ist sie als „Haltung“ auch keine ästhetische Laune mehr, sondern eine ernste und warme Kraft.

2.

Solche Betrachtungen sind jedoch nur Ausblicke in mögliche Ergebnisse unserer Zeit, sind Feststellung von prinzipiellen Momenten, die den Veränderungen an der Oberfläche zu Grunde liegen; sie sollen der Mitarbeit an einer notwendigen Klärung dienen. Daß in solcher Kürze nur Andeutungen gegeben werden können, ist selbstverständlich.

Es ist sicherlich das eigentliche Musikproblem unserer Tage, das hier umzeichnet wurde: die Scheidung und Schichtung in Zweck- und Gebrauchsstile. Die Aufgabe einer klärenden Arbeit ist es folglich, diese Vielfalt, die der unendlichen Gespaltenheit des modernen Lebens und der Spaltung einer heutigen Einzelindividualität entspricht, in einer sinnvollen Ordnung zu sehen, als Schichtung zu verstehen, als Gliederung selbstverständlich zu machen und als kulturelle und soziale Stilbasis unserer Zeit zu begreifen und zu festigen. Das Baden-Badener Musikfest im letzten Sommer hatte dieses Problem gestellt und an der Klärung dieser Lage zu arbeiten begonnen. Jugendmusik (Gemeinschaftsmusik), mechanische Musik, Film-Musik und Kammer-Oper sind Formen einer Gebrauchsmusik, von sehr verschiedener Bedeutung allerdings, aber gleichermaßen der Einheitsidee des Konzertsaals und dessen spezifischer Form von ideeller, selbstgewißer und selbstgenügsamer Zweckhaftigkeit entrückt. Und ein Komponist wie Paul Hindemith lebt dieses Problem. Er gestaltet nebeneinander für jedes dieser Zweckgebiete. Sein enormes Talent: das jeweils zur Sache Passende an Ausdruck, Mitteln und Form schlagkräftig bereit zu haben, macht ihn zu dem aktuellen Musiker

schlechthin. Auf „Zukunft“ der einzelnen Werke kommt es hierbei garnicht an; der „Sinn“, d. h. die Stelle an die ein Werk hingehört, entscheidet vorerst über dessen Gewicht. Erst viel später werden wir wieder von Zukunft und Persönlichkeit wertend sprechen können.

Diese Einstellung auf Gebrauch und Gebrauchsstile ist das eigentliche, den Bereich der Schlagworte überwindende Ergebnis der „Neuen Sachlichkeit“. Die nähere Verbindung der Musik mit dem Menschen und der Menschen untereinander in ihrer Beziehung zu einer Musik, eine menschliche Lösung also ergab sich aus der Idee der Sachlichkeit. Verschiedene Grade der „Gemeinschaftlichkeit“ sind es, die sich hier in dieser menschlichen Lösung auswirken und mit ihren verschiedenen Formen die nicht mehr „gesellschaftliche“ Basis des Musiklebens bestimmen. Den äußersten Grad dieser verschiedenen Formen der Aneinanderbindung von Musik und Menschen stellt die Gemeinschaftsmusik dar, die als leitende Idee selbständig macht, was auf den genannten anderen Gebieten nur als ein treibendes Moment in den stilwandelnden Kräften mitwirkt. Ein Anfangsgrad solcher Auswirkung des Drangs zum Gemeinschaftlichen würde etwa andererseits in der Forderung eines „aktiven“ Hörens für die Erfassung polyrythmischer Gebilde moderner Kammermusik zu erkennen sein.

Alle wesentlich erneuernden Tendenzen, die sich gegen die Stilhaltung der gesellschaftlichen Musik des vorigen Jahrhunderts richten, sammeln sich in diesen Auswirkungen der Gemeinschaftsidee, wenn diese sich auch nur in sehr verschiedenen Graden durchsetzt. Die Überwindung der Isolierung im Erleben und der Idee der Einzigkeit, die Überwindung der Rechte und der positiven Bewertung der Isolierung bestimmt die allgemeine Zielrichtung. Sei es nun die Masse, die Gemeinschaft, oder die Gemeinde, die sich in der Stellung zur Kunst um eine neue Tradition bemühen, alles sind verschiedene Formen einer neuen Zusammengehörigkeit von Menschen, die der Gesellschaft entgegengesetzt sind.

Hiervon war am Anfang dieser Ausführung schon die Rede. Dort wurde auch im Hinblick auf eine These Kants, der bei der Bestimmung der ästhetischen Geltung das ästhetische Urteil als Einzelurteil fixiert hat, von der ästhetischen Beurteilung durch den Einzelnen (die als ästhetische prinzipiell durch einen Einzelnen erfolgt) gesprochen. Es wurde nicht verkannt, daß die Bestimmung Kants einen transzendentalen Sinn, d. h. eine methodentheoretische Bedeutung hat und keine empirische Definition sein will. Aber hierin liegt ja gerade der Unterschied gegen die heute mögliche Einstellung. Erlebnis der Musik ist nicht mehr als mögliche Form einer spezifisch „methodischen“ Einstellung möglich, nicht mehr als in sich isolierte, ästhetische Haltung denkbar. Der erlebende „Vollzug“ also, die psychologische Seite der ästhetischen Geltung, die sachlich zu ihr gehört und jene notwendige Vereinzelung bestimmt, hat durch das Moment der Gemeinschaftlichkeit und die Forderung einer gesteigerten „Aktivität“ des Hörens einen neuen Sinn erhalten; einen neuen Sinn, der zugleich die Entfernung von den methodischen Rechten des Ästhetischen bestimmt; ist ja doch auch die Idee des „Selbstzwecks“, d. h. die Wertigkeit „ohne Begriff“ (Kant) durch den Bezug auf die einzelnen Zweckgebiete und die begriffliche Erfaßbarkeit der Gliederung dieser Zweckgebiete relativ aufgelöst. Dies sollte hier jedoch nur angedeutet werden. Die Verfolgung einer Frage dieser Art muß dem Spezialisten überlassen bleiben.

Dieser Änderung der ästhetischen Urteilsform entsprechend, ändert sich auch die Bedeutung eines anderen prinzipiellen Gesichtpunkts von dem in diesem Zusammenhang ebenfalls ausführlicher die Rede war. Die Erkenntnis der verschiedenen Formen, Spaltungen und Zwecke der Musik läßt die Idee der „Einheit" der Musik, die Idee einer einzigen Musik ganz in den Hintergrund treten; der Begriff der Musik verdunkelt sich bei der Erkenntnis von der Vielzahl der Formen seiner Verwirklichung. Es scheint, daß Musik als Begriff immer nur im Rahmen eines Stiles faßlich ist, daß nur vom lebendigen Boden eines gelebten Stiles aus der Begriff der Musik – und dann also notwendig einseitig – formuliert werden kann. Wir aber sehen heute die Vielzahl dieser Stile selbst beim Blick in die Vergangenheit; zugleich sind wir im Begriff jeweilige Zweckformen der Musik in der Gegenwart stilistisch von einander zu trennen; der Gedanke der Einheit muß sich also ganz anders und neu darstellen; selbst die Bestimmungen der Kantischen Philosophie, die mit der Festlegung der Form einer Begriffsfassung im Bereich des Künstlerischen dessen Seinsform und folglich auch dessen Einheit und Einzigkeit fixieren wollten, zeigen sich als stilbedingt, zeigen sich durch die Einstellung auf das prinzipiell einmalige ästhetische Urteil (im Vollzug durch einen „Einzelnen") als Theorie einer bestimmten, schon spezialisierten Einstellung auf Kunst; einer Einstellung, die später zu jener Haltung geworden ist, die wir im weitesten Sinne als „Romantik" bezeichnen und deren Tendenz zur Auflösung aller Momente einer – über das individuelle hinausgehenden – Gemeinschaftseinstellung heute wieder durch eine langsam beginnende Gegenbewegung Halt geboten werden soll. Es wird und muß sich also mit dem Fortschritt einer Ordnung im Bewußtsein von den Wesensspaltungen und Stilschichtungen der Musik die Möglichkeit ergeben, die Einzigkeit und Einheit der Musik als Idee neu zu fassen, erweitert von einer Theorie des ästhetischen Urteils als Ausgangspunkt auf eine allgemeine Theorie von der Gestalt und den Wandlungen ihres Begriffs und ihrer Zweckart im Wechsel der Stile. Allerdings wird sich solche Erfassung in ihren Grundlagen dann grundsätzlich von der heute üblichen Phrase unterscheiden, die verkündet: es gibt keine alte und keine neue Musik, es darf keine höhere oder niedere Stilform geben, es gibt nur eine einzige Kunst der Musik. Solche Einstellung ist kleinbürgerlich gewordene romantische Stilbefangenheit, Befangenheit im Abklang eines Stils, dessen große Idee allerdings einmal die Verwirklichung der Einheit der Musik in Werk und Darstellung gewesen war. Der Mensch des 19. Jahrhunderts, für den – im Anschluß an Kant – zuerst einmal die Möglichkeiten des Geistes als einzelne „Vermögen" im Tranzendentalen, methodischen Sinne auseinander traten und in ihrer Wechselbezogenheit erkenntlich wurden, dem dann aber in steigender Differenzierung diese „Vermögen" der Seele sich in psychologische Potenzen auflösten, die immer mehr von einander getrennt faßbar waren, dieser Mensch wollte in seiner Musik all diese getrennten Bereiche seines „Ich" wieder zusammenschmelzen: das Ästhetische mit dem Religiösen, die Erkenntnis mit dem Ethos, die Musik als „Sprache" mit der Psychologie, die Deutung des Menschen mit der Selbstanalyse seiner Nervosität; Ethos aus dieser Analyse gestaltend, aus dem Ethos Erkenntnis und Religiosität ableitend, alle Momente zusammenfassend in der einsamen Form des Ästhetischen. Die neue, die sachliche Musik versucht all diese Momente wieder auseinanderzulegen, in ihre Eigengebiete zu verweisen, die Schichten trennend und folglich auch das eigentlich Ästhetische, den

Selbstzweck auflösend. Der Mensch aber, der dies mit seiner neuen Musik versucht, versucht auch andererseits – im Gegensatz zum 19. Jahrhundert – in seinem „Lebensgefühl“ unabhängig von der Kunst die getrennten „Vermögen“ sowohl, wie auch seine psychologischen Potenzen wieder zu organischer Einheit zusammen zu fassen (die Trennung der Gebiete den Sachen selbst überlassend); er versucht dies in allen Bereichen; man denke an den theoretischen Philosoph, der das „Ich“ als „Monade“ organisch zu gliedern sucht, oder vielleicht an einen Ideenträger der Jugendbewegung, der die organische Einheit in der Tat seines Lebens selbst bewältigen will. – Daß übrigens auch jene psychologisch-ästhetischen und metaphysischen Theorien von der Musik, die die Einstellung Kants überwunden zu haben glaubten, in naivster Form einen einheitlichen Begriff von der Musik gemäß dem Stil ihrer Zeit vorausgesetzt haben, soll – für die Mehrzahl jener Theorien geltend – hier nur erwähnt werden.

Aber auch die Verfolgung solcher Gedanken muß spezialerer Facharbeit überlassen bleiben. Besser als solche Abgrenzung gegen Vergangenes wäre es jedoch, vorerst aus der Lebendigkeit der heutigen Problemlage heraus, d. h. aus dem Bewußtsein jener Schichten und Spaltungen heraus, ganz neu, ohne theotorischen Rückblick und Besinnungen und Bestimmungen zu beginnen. Einen äußerst fruchtbaren Versuch der theoretischen Besinnung von diesem Ausgangspunkt aus hat schon Heinrich Besseler unternommen, dessen Aufsätze [1]) über ästhetische Probleme, von der hier analysierten neuen Sinn-Haltung ausgehen und dem Verfasser dieser Zeilen die entscheidendsten Anregungen gegeben haben.

Aber nicht nur in der Wissenschaft, sondern gerade in dem öffentlichen Musik-Beurteilen des Alltags müssen die hier besprochenen Wandlungen berücksichtigt werden. Es ist wirklich ebenso sinnlos, selbstgewiß von Tag zu Tag weiter zu kritisieren, ohne die grundsätzlichen Änderungen in der Ziel- und Ideesetzung zu berücksichtigen, weil es sinnlos ist, ohne ständig Umschau zu halten „für sich“ weiter zu komponieren, in der Meinung, durch Einsamkeit dieser unmutigen Art noch ein Recht auf Ewigkeit erobern zu können.

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der vier Unterzeichneten.

## Werkbesprechung

### PAUL HINDEMITH: CARDILLAC

Anderthalb Jahre nach der Dresdener Uraufführung bringt die Berliner Staatsoper unter Klemperers Leitung den „Cardillac“ von Paul Hindemith heraus. In diesen

[1]) H. Besseler: Grundfragen der Musikästhetik, Petersjahrbuch für 1926; fußend auf einem Aufsatz „Grundfragen des musikalischen Hörens“ Petersjahrbuch für 1925.

anderthalb Jahren ist die Oper über etwa fünfundzwanzig Bühnen gegangen. Diese Zahl bezeichnet keinen Sensationserfolg sondern die immer zunehmende Wertung eines Werkes, das durch sein inneres Gewicht und seine Konsequenz einen damals völlig neuen Operntypus aufstellte. Es hat sich herausgestellt, daß dieses in seiner Faktur komplizierte Werk, gerade an mittleren und kleineren Bühnen, die nicht mehr durch Wagnersche Spieltradition belastet sind, bei weniger voreingenommenen Hörern starke Wirkung hatte. Der Gesamteindruck des Werkes hat sich, unterstützt durch die gegenwärtige Situation der Oper überhaupt, inzwischen soweit geklärt, daß es in seinen stilistischen und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhängen deutlicher vor uns liegt. Zugleich lassen sich die Fehlerquellen der Mißverständnisse erkennen, die sowohl durch stilistisch verfehlte Aufführungen wie auch durch die von falschen Voraussetzungen ausgehenden Einwände der zünftigen Kritik entstanden.

Sie schienen einem Stoff gegenüber berechtigt, der nicht nur im Milieu sondern vor allem in der Anlage einer auf Spannungsdramatik gerichteten Handlung noch ganz auf dem Boden der Romantik steht. Denn dieser Goldschmied Cardillac, der, von dem Fluch getrieben, das von ihm Geschaffene wieder zu besitzen, die Käufer seiner Kunstwerke ermordet, ist der typische Held des romantischen Erlösungsdramas im Sinne Marschners und Wagners. Doch treten schon in der Gestaltung dieses Stoffes selbst Momente hervor, die sich von der Logik des Musikdramas aus nicht mehr begreifen lassen. Die Art, wie im ersten Akt Personen als Träger der Handlung eingeführt werden und später einfach verschwinden, deutet ein Prinzip an, das bereits in einigem Widerspruch zum Stoff steht. Wesentlicher aber ist die streng formale Anlage des Buches, die den Stoff in geschlossene Einzelszenen gliedert und, ihn so aus der Region des Musikdramas wegrückend, zum Textbuch einer von musikalischen Formgesetzen diktierten Nummernoper macht.

So begegnen wir Begriffen wie Arie, Duett, Chor, Szene und Quartett, Wechselgesang (Passacaglia). Die Art, wie die Oper durch je eine große Chorszene eingeleitet und geschlossen, wie der zweite Akt durch die beiden Arien des Cardillac eingerahmt wird, wie bewegte und ruhige Stücke sich ausgleichen, bezeugt den architektonischen Plan, der die Gesamtanlage bestimmt.

## 2.

Diese Gesamtanlage in geschlossenen Einzelformen entspricht dem ganz auf die Musik gerichteten Formwillen Hindemiths, der sich in Instrumentalwerken von polyphon-konzertanter Haltung individuell gefestigt hatte. Dieser polyphon-konzertante Stil beherrscht auch die Partitur des „Cardillac". Die nach rein musikalischen Gesetzen gestaltete Oper gelangt gleichwohl zu dramatischen Wirkungen. Musik und Drama stehen hier in einem neuen Verhältnis: die Musik saugt die dramatischen Inhalte ein und hebt sie auf eine höhere Ebene. Was sie ihnen an unmittelbarer Aktualität entzieht, gibt sie ihnen an Intensität und Konzentration.

Den Einzelformen fehlt die durchlaufende musikalische Charakteristik, fehlt fast jede dramatisch-psychologische Entwicklung im Sinne des Musikdramas. Sie umreißt vielmehr gleich in ihren ersten Takten eindeutig Situation und Personen und beharrt,

das thematische Material manchmal konzertant durchführend, in der einmal gegebenen Grundlage. Demgemäß fehlen auch die großen musikdramatischen Steigerungen und Höhepunkte. Durch diesen Verzicht auf jede handgreifliche Dramatik ergab sich bei schiefer Einstellung den Eindruck des Undramatischen.

In Wahrheit aber werden hier durch die Eigengesetzlichkeit der Musik Kräfte ausgelöst, an denen das Musikdrama meist vorübergeht. Diese Kräfte sind nicht subjektiv-psychologische sondern objektiv-musikalische. Das einmal festgesetzte Thema wird in mannigfaltigster Art und immer in einer tiefer liegenden Beziehung zur Szene, doch nur mit musikalischen Mitteln, abgewandelt. Zu diesen Mitteln zählt das ostinate Motiv, die unisone Linie, reine zwei- und dreistimmige Polyphonie. Die Melodik meidet das Espressivo, sie ist eher spannungsarm und kurzatmig als affektvoll ausladend, sie ergeht sich nicht in großen Intervallen, sondern bevorzugt eine herbe Diatonik. Die Folgen: eine konstruktive Melodieführung, die zwangsläufig auch die Polyphonie bestimmt. (Notenbeispiel 1). [1])

Es ist bezeichnend, daß dies das Thema eines Fugato ist, zu dem die Tochter später den unterlegten Text singt. Wie sähe diese Stelle in einem Musikdrama aus! Die Musik objektiviert hier den seelischen Gehalt und drückt ihn zugleich voll aus In diesem Grad der Stilisierung liegt ein wesentliches Merkmal der Oper. Das Beispiel belegt ferner, daß die Singstimme weniger nach ihren dynamischen und klanglichen Möglichkeiten verwendet ist, sondern sich vielmehr als gleichberechtigten Faktor in den instrumentalen Satz eingliedert. Trotz solcher Stilisierung vermag sie doch die Affektspannung der jeweiligen Situation zu halten. Die Erregung des Goldhändlers, als er in Cardillac den langgesuchten Mörder entdeckt, ist in der zackigen, rhythmisch verschobenen und doch konstruktiv gebundenen Melodik eingefangen. (Notenbeispiel 2).

Freilich ist dieses dramatische Gestaltungsprinzip ohne jede Starrheit und durchaus nicht immer konsequent durchgeführt. Die arios-schwellende Gesangslinie in der zweiten Arie des Cardillac gemahnt noch an die Geste des romantischen Musikdramas. (Notenbeispiel 3).

An anderen Stellen werden derartig exponierte Singstimmen meist durch konstruktive Orchesterthematik paralysiert.

Auch das Kolorit entspricht mit absoluter Folgerichtigkeit dem dramatischen Gestaltungswillen Hindemiths. Es verzichtet auf sinnliche Reizwirkungen und gewinnt aus der vorwiegend festgehaltenen Dreistimmigkeit eine klare und harte Farbgebung. Daraus erklärt sich die Ausschaltung aller Füllstimmen und rein koloristischen Effekte. Ähnlich wie die Thematik festgehalten wird, bleibt das einmal gewonnene Klangbild innerhalb einer Szene ohne Differenzierung und gelangt höchstens zu registrierenden Verstärkungen und Abschwächungen. Die Farbverteilung selbst charakterisiert individuell die Situation der einzelnen Szenen. Besonders Schlagzeug und Bläser erhalten neue Selbständigkeit und ein neues Gewicht, während der Eigenwert und die Sinnlichkeit des Streicherklangs entkräftet sind.

Durch alle diese Merkmale erweist sich Hindemiths „Cardillac“ als ein wesentlicher Wegstein in der Entwicklung der jüngsten Oper. Die Verwirklichung dieses Typus der

[1]) Siehe Notenbeilage.

reinen Musikoper muß als eine um so größere schöpferische Leistung gewertet werden, als es Hindemith gelang, sie an einem so konträren, eigentlich in eine ganz andere Richtung weisenden Stoff zu gewinnen. Dabei bedeutet aber der Begriff „Musikoper" keine Zerstörung sondern eine Sublimierung des Dramatischen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel und Lothar Windsperger

# RUNDFUNK

Hanns Gutman (Berlin)

## DIE ROLLE DER MUSIK IM RUNDFUNK

„Es gibt auch noch andere Beschäftigungen als Musik"
Der Rektor der Universität Göttingen.

Es muß einmal von dem gesprochen werden, was man mit einem unfreundlichen, aber zutreffenden Wort Musikpest nennen könnte. Dieser Ausdruck, dessen ich mich da so schamlos bediene, ist durchaus nicht neu, niemand darf ihn als Zeichen zeitgenössischer Kulturschande anprangern und sagen, eine solche Gemeinheit sei in der guten, alten Zeit doch nicht denkbar gewesen. Denn der Kritiker Eduard Hanslick, allerdings ein Mann von einer verdächtigen Helligkeit des Verstandes, hat schon im Jahre 1900 einen Artikel geschrieben mit dem ergötzlichen Titel „Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei" und da heißt es: „Ich glaube allen Ernstes, daß unter den hunderterlei Geräuschen und Mißklängen, welche tagüber das Ohr des Großstädters zermartern und vorzeitig abstumpfen, diese musikalische Folter die aufreibendste ist" und weiterhin: „Ich halte die herrschende Seuche für unheilbar und glaube, daß wir nur mittelbar, auf weiten ästhetischen und pädagogischen Umwegen dahin gelangen können, ihren verheerenden Fortgang allmählich einzudämmen". Guter Professor Hanslick, Sie haben das schon vor dreißig Jahren empfunden und ihre Bedenken zu formulieren gewagt und haben doch nur das Klavier gemeint, sogar nur das manuell betriebene, an das elektrische haben Sie nicht gedacht, auch nicht an Grammophon und Radio, weil Sie das alles garnicht kannten. Aber wenn Sie damals, um Ihren Klageruf mit einem tröstlichen Abschluß zu mildern, die Hoffnung aussprachen, warnende Stimmen und die tätige Einsicht der Musiker würden mit der Zeit heilsam einwirken, so muß Ihnen heute posthum geantwortet werden, daß Sie sich geirrt haben. Schlimmer als jetzt ist es nie gewesen. Aber es kann noch viel schlimmer werden.

Freilich, die Klavierseuche ist nicht mehr so gefährlich. Einmal ist die Zahl der klavierstümpernden Töchter infolge der wirtschaftlichen Situation stark vermindert worden, vor allem jedoch hat die schwerere Krankheitsform der musikalischen Elefantiasis die leichtere unwesentlicher gemacht. Allen Ernstes, es ist höchste Zeit, der Musikpest Einhalt zu gebieten, denn der gefährdete Patient ist weniger der gepeinigte Hörer als vielmehr die Musik selbst. Alle, die es gut mit ihr meinen, Künstler, Kritiker, Liebhaber, Erzieher und soziale Reformer, sollten sich zusammenfinden, um ihren entwertenden Verschleiß zu verhindern.

Soweit das völlig unökonomische Überangebot an Musik freibleibend gemacht wird, hat sich das Publikum längst zur Wehr gesetzt. Der immer augenscheinlichere Verfall des Konzertwesens besagt es deutlich. Aber wie zahlreich sind die Fälle, wo man gegen die Agressivität des Klanges wehrlos ist! Die Augen kann man nach Belieben schließen, die Ohren leider nicht; was schon Kant bemerkt hat, als er die Musik eine „zudringliche Kunst" hieß. Ich darf ein an sich höchst unwichtiges persönliches Erlebnis hier anführen, weil es typisch für einen Zustand ist, der bekämpft werden muß. Kürzlich besuchte ich in einem Berliner Opernhaus eine Vorstellung des „Siegfried" und ging in der Pause in das dem Theater verbundene Restaurant, um dort zu essen, was bei der körperlichen Inanspruchnahme durch ein Wagnersches Mammutdrama kaum zu vermeiden ist. Ein hübsches Lokal, recht geeignet für ein paar friedliche Minuten der Ausspannung. Aber man gönnt sie den Besuchern nicht. Kaum hatte ich mich gesetzt, als eine Salonkapelle in Aktion trat, um mich mit einem italienischen Potpourri, hernach mit einem Tango zu beglücken. Kein Mißverständnis bitte: ich empfand nicht etwa den „Siegfried" als profaniert, auch war der Tango ausgezeichnet; dennoch eine unerträgliche Belästigung. Musik in allen Lebenslagen; es scheint, daß es zwischen Scylla und Charybdis kein Entrinnen gibt.

Von Nietzsche stammt der wunderschöne Ausspruch: „Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum, eine Strapaze, ein Exil". Niemals ist ein gutes Wort schmählicher mißverstanden, falscher angewendet und gröblicher ins Gegenteil verkehrt worden. Dadurch nämlich wird die Überschwemmung mit Musik so verheerend und gleichzeitig so schwer angreifbar, daß sie zu allem Unglück auch noch geistig unterbaut wird. Da spuken alte humanistische Ideale, man erinnert an die Völker der Antike, die doch aus dem Nährboden der Musik die schönsten Früchte ihrer Kultur gezogen haben, man entsinnt sich, daß Plato sogar den Staat musikalischen Gesetzen unterstellen wollte, und glaubt anscheinend, es genüge, Musik in ungeheuren Mengen zu produzieren, um die bewunderte Kalokagathia der Griechen wieder zu erlangen. Musik wird empfohlen als ständige Begleitung auf dem Holzwege zu Kraft und Schönheit. Musik beim Turnen, Musik beim Ruhen, Musik beim Arbeiten, Musik beim Essen – das Leben ohne Musik ist einfach eine Unmöglichkeit.

Soviel vom Tatbestand. Nun läßt sich garnicht leugnen, daß an den geschilderten Mißverhältnissen die mechanische Musik, exakter gesagt, die mechanische Vermittlung von Musik mitschuldig ist. Die leichteste, bequemste und billigste Beschaffung von musikalischem Stoff bietet zur Zeit der Rundfunk. Über ihn, insbesondere über seine Beziehung zur Musik, diskutierte jüngst ein Kongreß in Göttingen, den das Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Wissenschaft einberufen hatte. Man sieht, die Pädagogik wagt als erste geistige Instanz den Vorstoß, nimmt den Rundfunk ernst und versucht, seine Stellung im kulturellen Zusammenhang zu ergründen. Hier wäre der Punkt gewesen, die Frage nach der Rolle der Musik im Rundfunk aufzuwerfen, einmal den Anspruch dieser Apparatur auf die Musik zu prüfen, statt ihn als gegeben und in jedem Umfang berechtigt vorauszusetzen. Das geschah nicht, oder doch nur sehr andeutungsweise. 39 Prozent aller Darbietungen waren im Jahre 1927, nach dem Bericht von Dr. Magnus, musikalischer Natur; er erklärte das Vorherrschen der Musik damit, daß sie der einzige Weg des Rundfunks zum Herzen der Hörer sei. Man macht sich, scheint

mir, übertriebene Vorstellungen von den Herzen der Menschen, die das Hauptkontingent der Radioempfänger bilden. Aber selbst wenn diese an der supponierten Weitherzigkeit leiden sollten, so ist doch soviel ganz sicher, daß sie nicht ewig mit Musik abgespeist werden wollen. Allenthalben werden Stimmen gegen die musikalische Überfütterung laut. Max Butting konstatierte in seinem Referat, man habe der Tonkunst deßhalb einen so breiten Raum in den Programmen zugestanden, weil man ihr keinerlei Anstößigkeit, weder politische noch sittliche, nachsagen könne. In der Tat ist die Musik die assoziationsloseste unter den Künsten, in dem Sinne, daß sie zu keiner gedanklichen Assoziation zwingt. Das Faktum ist nicht zu bestreiten, eine Begründung ist es nicht; ob eine gleichgültige Neutralität die Bestimmung des Rundfunks sein kann, ist noch sehr die Frage. Viel eher möchten wir glauben, was Professor Honigsheim in seinen soziologischen Ausführungen formulierte: ein anständiger Mensch ist nie neutral.

Für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß die Rolle der Musik im Rundfunk beschränkt werden muß. Man frage mich aber, bitte nicht, was an ihre Stelle zu setzen sei. Ich bekenne freiwillig, ich weiß es nicht. Eine Vermehrung der wissenschaftlichen und belehrenden Vorträge wird man auch nicht befürworten wollen. Solange man nichts Anderes, Neueres, Erregenderes findet, kürze man die Programme. Musik ist nicht dazu da, Lücken zu büssen, sie wehrt sich dagegen, als Verlegenheitsartikel zu rangieren. Ludwig Kapeller, der sogar eine Herabsetzung des Sendeprogrammes auf zwei bis drei tägliche Stunden verlangte, ist von ähnlichen Gesichtspunkten ausgegangen.

Musik wird, gleichviel in welchen Mengen, immer ein Gegenstand des Rundfunks bleiben. Was geschieht ihr, wenn sie gefunkt wird? Offenbar dies, daß sie in reinen Klang umgesetzt wird, unter Ausschaltung von visuellen Momenten. Ob nun die der bisherigen musikalischen Reproduktion zwangsläufig verbundenen optischen Eindrücke für die Erscheinung von Bedeutung seien oder nicht, darüber wurde gestritten. Butting bejahte, Frank Warschauer verneinte es, indem er jede Komposition, unter der Voraussetzung einer radiogemäßen Darstellung, für mikrophonfähig erachtete. Die Frage ist wichtig, denn nach ihrer Lösung entscheidet sich, inwieweit die vorhandene Literatur einen Platz vor dem Mikrophon hat. Ist die sinnliche Gegenwart wirklich ein wesentliches Ingrediens, so muß die rundgefunkte Musik unvollständig sein. Die Frage ist zweifellos mit jener anderen nach dem absoluten Gehalt des Werkes nah verwandt. Je absoluter, also programmfremder eine Musik ist, um so restloser kann sie im reinen Klang wiedergespiegelt werden. Doch ist auch der gesellschaftliche Hintergrund in Betracht zu ziehen. Die wenigsten Werke werden in abstrakter Willkür geschaffen, die meisten sind soziologisch determiniert. Die Kantate Bachs, das Klavierkonzert Mozarts, die Sinfonie Beethovens, sie meinen alle ganz bestimmte Hörer, seien sie nun gläubig, adlig oder bürgerlich. Die völlige Andersartigkeit des soziologischen Befundes beim Radio schließt daher Werke aus, die sehr eng mit ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen verwachsen sind. So ist die überlieferte Form der Oper, für mein Gefühl, im Lautsprecher der pure Nonsens.

Aus alledem ergibt sich die dringende Forderung einer eigenen Produktion für den Rundfunk. Die Komponisten sollten sich ihr nicht verschließen, sie finden hier den gangbarsten Weg, um eine isolierte Position zu verlassen, die ihnen schon lange nicht mehr zusagt. Die Gesetze einer typischen Radiokomposition werden zweckmäßig durch

Experimente eruiert; daß sie, wie Butting sagte, einer „Logik des reinen Hörens“ unterliegen müssen, leuchtet ein. Über die besonderen Bedingungen des Vokalstiles einerseits, der Instrumentierung andrerseits war in den Göttinger Vorträgen von Dr. Heinitz und Alfred Szendrei viel Wissenswertes zu erfahren. Für die Schaffenden wird die praktische Erprobung der Regeln noch fruchtbarer sein. Die Möglichkeit dazu ist ihnen gegeben: an der Berliner Hochschule wurde, unter Leitung von Professor Schünemann, eine Funkversuchsstelle eröffnet. Über dieses höchst dankenswerte Beginnen muß noch einmal ausführlicher gesprochen werden.

Wenn eine staatliche Kunstanstalt dem Rundfunk ihre Tore öffnet, wenn das Zentralinstitut ihm eine Tagung widmet, so ist die positive Stellungnahme der Erzieher gekenzeichnet. Auf dem Kongreß wurde die Pädagogik durch Professor Mersmann repräsentiert. Was er, neben anderen produktiven Gedanken, über die Aussichten einer „indirekten Erziehung“ durch das Radio verkündete, verdient gesteigertes Interesse. Gewiß braucht man auf das erklärende Wort, auf die methodische Beeinflußung der Hörerschaft nicht zu verzichten, aber von gleicher Wichtigkeit (vielleicht sogar von stärkerer Wirksamkeit) ist die mittelbare Förderung durch Auswahl und Anordnung dessen, was man an Kunstwerken vorbringt. Zu verlangen ist unbedingte Trennung des Getrennten, zu verurteilen jede Verwischung der Grenzen. Tanzmusik etwa und alle anderen Gattungen des unterhaltenden Kunstgewerbes sind kein Anlaß zu schamvoller Verschleierung; verderblich ist nur ein unangebrachter Bildungsstolz, der solche Dinge vergeblich und unnötig zu sublimieren sucht. Diese scharf umrissenen Grundlagen wurden von Dr. Hans Fischer, der über den Schulfunk sprach, in einem Detail ausgebaut.

Auch als sekundäres Hilfsmittel, nicht nur als Selbstzweck, hat die Musik ihre Rolle im Senderaum. Wieweit sie aber fähig ist, als akustische Kulisse zu wirken, das heißt also Schauplätze klanglich zu versinnbildlichen, steht noch dahin. Prof. Hagemann, der Berliner Intendant, will sie weitgehend in solcher Absicht verwendet sehen. Er stellte acht Regeln für den Musikgebrauch im Sendespiel auf, die indes alle darauf hinauslaufen, das klangliche Material psychologisch nutzbar zu machen. Anders ist es nicht aufzufassen, wenn etwa in einer Sendebearbeitung des „Götz“ die jeweilige Wiederkehr des selben Raumes durch das Ertönen des gleichen Musikstückes angedeutet wird, das stimmungsmäßige Abwandlungen erfährt. Ein derartiges Verfahren grenzt bedenklich an die Handhabung des Leitmotives bei Wagner, die wir radikal zu vermeiden gewillt sind.

Was hier gesagt wurde, beansprucht keineswegs, als Kongreßbericht der Göttinger Tagung zu gelten; sonst hätte vor allem auch der zahlreichen instruktiven Vorträge aus dem Munde berühmter Techniker und Akustiker gedacht werden müssen. Es sollte vielmehr, unter Beziehung auf einige absichtsvoll gewählte Gedankengänge, die Rolle der Musik im Rundfunk prinzipiell betrachtet werden. Die maßlose Überschätzung dieser Rolle, nicht nur auf dem Gebiete des Radio, wurde evident; sie sinnvoll einzudämmen und ihr gerade dadurch neue Geltung zu verschaffen, ist unsere Aufgabe. Alle Gutgesinnten sollten mithelfen zu dem Ziele, daß wir das Leben ohne Musik wieder als ein Exil empfinden können, statt das Leben mit ihr für eine Strapaze halten zu müssen.

Ernst Latzko (Leipzig)

## RUNDFUNK-UMSCHAU (Mai)

Immer deutlicher wird es offenbar, daß die Sentimentalität, die in der öffentlichen Musikpflege momentan in Acht und Bann getan ist, sich im Rundfunk als ihrem letzten Stützpunkt gesammelt und in höchstem Maß konzentriert hat. So ist es kein Wunder, daß der Monat Mai, der seit jeher ein Privileg auf „Liebe und Triebe", „Sonne und Wonne" und ähnliche Empfindsamkeiten hatte, dem im Rundfunk mehr oder weniger latenten Hang zum „Populären" in weitestem Maß entgegenkommt. Wer könnte der Versuchung, den Wonnemonat Mai zu feiern, widerstehen? Berlin, Hamburg, Königsberg und Köln widerstehen ihr auch nicht und in Wort und Lied, durch „Frühlingsglaube" und „s'Mailüfterl" versichern sie dem ahnungslosen Hörer: „Der Mai ist gekommen!" Aber mit dieser feierlichen Begrüßung sind die sentimentalen Frühjahrsregungen der deutschen Sendeleitungen keineswegs erschöpft. Und da im Mai erfahrungsgemäß Vögel singen, Blumen duften, Nachtigallen schlagen, Menschen sich verlieben, fehlt es auch nicht an einem Programm „Blumenduft und Vogelsang" (aus Königsberg), in dem Beethovens Frühlingsonate sich sonderbar genug ausnimmt, einem weiteren „Frühling und Liebe" betitelten (aus Hamburg), in dem die Ouvertüre zur „Gärtnerin aus Liebe" ebenso deplaziert erscheint und ihren Höhepunkt erreicht diese empfindunggeschwellte Linie in der Breslauer Sendung: „Das Mikrophon belauscht den Frühling. Nachtigallenkonzert aus einem Breslauer Park. Bei ungünstiger Witterung wird das Konzert verschoben."

Auch der Muttertag, der immerhin die Möglichkeit zu einer etwas höheren Einstellung gewährt hätte, wurde vom Rundfunk nur als Anlaß zu erneuter Gefühlsduselei begrüßt, die ihre Spitzenleistungen im Siegfried-Idyll, Mariä Wiegenlied, Gounods „Ave Maria" und „Mammi, du bist für mich die schönste Frau der Welt" erreichte.

Nun aber zu Ernsterem. Zweifellos könnte der Rundfunk bei Tagungen und Versammlungen künstlerischen oder wissenschaftlichen Charakters eine wichtige Aufgabe durch Übertragung der wertvollsten und geeignetsten Programmteile erfüllen. Die Ergebnisse solcher Veranstaltungen würden nicht auf die Versammlungsteilnehmer beschränkt bleiben, sondern könnten in einem weit höheren Grad als durch farblose Zeitungsberichte Allgemeingut des Volkes werden. Gerade im Mai konnte man gute Beobachtungen machen, wie weit der Rundfunk diesen kulturellen Forderungen nachkommt. Von der Göttinger Rundfunk-Tagung, die durch die Behandlung prinzipieller funkischer Fragen jeden Hörer interessieren mußte, wurde nicht ein einziges Referat übertragen. Fast die gleiche Indolenz dem Schweriner Tonkünstlerfest gegenüber, das gerade in diesem Jahre mehrere Werke brachte, die Anspruch auf weitere Verbreitung gehabt hätten. Ein einziger Sender (Hamburg) hat es der Mühe wert gefunden, ein einziges Konzert von dort zu übertragen. Wenn aber der Verein für Wartburgfreunde seine Tagung abhält, wenn dabei ein Konzert mit den abgedroschensten Werken von Wagner und Liszt veranstaltet wird, wenn dieses Konzert von einem anerkannt minderwertigen Dirigenten geleitet wird, dann ist der Rundfunk auf dem Posten und erfüllt seine kulturelle Pflicht.

Ein anderer Punkt von grundsätzlicher Bedeutung. Immer mehr reißt beim Rundfunk die Unsitte ein, aus zyklischen Werken (Sinfonien, Sonaten, Suiten) einzelne Teile

herauszunehmen. Diese aus Konservatoriumskonzerten entlehnte üble Gewohnheit wird aber noch bei weitem durch die Geschmacklosigkeit übertroffen, zwischen zwei Sätzen eines solchen zyklischen Werkes anderes zum Vortrag zu bringen. Es ist Frankfurt sicher sehr hoch anzurechnen, daß es sich als einziger deutscher Sender des Todestages von Gustav Mahler erinnert. Nur wird dieses Verdienst durch die nachfolgende Programmaufstellung in sein Gegenteil verkehrt: 4. Sinfonie, 1. Satz – Zwei Lieder – 2. Sinfonie, 2. Satz – Zwei Lieder – 4. Sinfonie, 3. Satz.

Die Alte Musik war im Monat Mai fast überall gut vertreten. Die holländischen Abende wurden von München und Stuttgart in überaus verdienstvoller Weise dazu benützt, alte niederländische Meister der Vergessenheit zu entreißen. München brachte Chansons aus dem 15. und 16. Jahrhundert von H. Isaak, Gilles Binchois, Lasso und erhöhte den Reiz der Darbietung durch Verwendung alter Instrumente (Diskantviola, Viola d'amore, Viola da gamba, Baßviola da gamba) und Stuttgart erfreute seine Hörer mit einer Motette von Josquin Desprès und Madrigalen von Willaert und Lasso. (Über diese „Nationalitätenabende“ wird gelegentlich noch einiges Grundsätzliche zu sagen sein.)

Alte Hausmusik wird von fast allen Sendern verbreitet. Leipzig gab Beispiele aus der Virginalmusik, Gesänge von Purcell und allerlei Kostbarkeiten französischer Clavecinisten; altenglische Liebeslieder und altschottische Balladen, unterbrochen von Klavierstücken von Byrd, Bull, Gibbons werden von Köln gesendet; der gleiche Sender verbreitet auch alte Streichmusik und Duette von dall'Abaco, Corelli, Telemann und Keiser. Deutsche Hausmusik mit Werken von Melchior Frank und Joh. Christ. Bach stand auf dem Breslauer Programm; Sologesänge und Duette von Astorga, Marcello, Bononcini, Leo, Erlebach, Keiser, Haßler werden in Stuttgart gesungen und Frankfurt überträgt ein historisches Konzert aus dem Schloß in Bruchsal, das neben der 5. Partie aus der „Musikalischen Ergötzung“ von Pachelbel Werke von Sacchini, Paer, Stamitz und zwei unbekannten Komponisten des 18. Jahrhunderts enthält. Eine nachahmenswerte Belebung des Programms bildete eine Guitarre-Kammermusik mit Originalkompositionen von Guiliani und Carulli. Ein sehr erfreuliches Interesse wird Händel zugewandt. Eine Konzert-Aufführung seines „Josua“ in Esslingen wird von Frankfurt und Stuttgart übertragen, das gleiche Oratorium wird vom Breslauer Sender aus dem dortigen Stadttheater übernommen und Daventry sendet den „Messias“.

Auf dem Gebiet der Neuen Musik hat Hamburg das radikalste Werk gebracht, das Streichtrio von Webern (Übertragung von Schwerin). Ebenda wurde auch das Klavierkonzert von Prokoffief gespielt. In einem „Sinfonie der Maschine“ betitelten Programm von Köln erschienen Bruchstücke aus Kreneks „Zwingburg“ und Honeggers „Pacific 231“. Stuttgart bringt das Gregorianische Konzert von Respighi und in einer Übertragung aus Freiburg Kaminskis „Magnificat“. Der Frankfurter Sender verbreitet ein Chorkonzert der Darmstädter Liedertafel mit Erstaufführungen von Lendvai, Rudi Stephan und Josef Haas. Als Verdienst muß es München angerechnet werden, Kloses selten gehörtes „Leben ein Traum“ vorzuführen. Auch ausländische Sender sind mit Erfolg um Verbreitung Neuer Musik verdient. Bei Kopenhagen fällt eine starke Aktivität auf dem Gebiet des französischen Impressionismus auf: ein Orchesterkonzert das ausschließlich Debussy gewidmet ist, ein zweites mit dem sinfonischen Fragment „Daphnis und Chloe“ von Ravel und der sinfonischen Suite „El amor brujo“ von de Falla. Noch weit er-

freulicher ist die Tatsache, daß die unter der Leitung Stravinskys stehende Aufführung seines „König Ödipus“ von Daventry und am folgenden Tag von London gebracht wird. Allen deutschen Sendeleitungen als nachahmenswertes Beispiel empfohlen!

Auf dem Gebiet der wiederkehrenden Veranstaltungen brachte Königsberg seinen überaus verdienstvollen Zyklus „Von Reger zu Hindemith. Zeitgenössische Komponisten im Spiegel ihrer Hausmusik“ mit einem Hindemith-Programm (Klavierstücke aus der Suite 1922 und aus op. 37) und einem Vortrag „Was ist atonale Musik?“ in diesem Monat zum Abschluß. Die „Tönende Operngeschichte“ in Leipzig ist bis zur französischen großen Oper nnd dem deutschen Musikdrama vorgedrungen. Aber Meyerbeer ist nichts für den Rundfunk, sein Werk verlangt nach dem Prunk der Szene, nach unbeeinträchtigtem Glanz der Stimmen und das Fehlen dieser beiden Momente raubt ihm Wesentlichstes. Und der Versuch, die musikgeschichtliche Bedeutung des deutschen Musikdramas durch die Brautgemachszene des „Lohengrin“ und den ersten Walkürenakt zu charakterisieren, kann nicht einmal durch Richard Wagners Geburtstag entschuldigt werden. In dem Zyklus „Die Entwicklung der Orgelkomposition“ (München) erschien ein gutes Programm mit Werken aus dem 17. Jahrhundert von Haßler, Prätorius, Scheidt und Erlebach.

Aus der Fülle der übrigen Veranstaltungen verdient wieder ein von Wien gesendeter Volksliederabend des deutschen Volksgesangvereins hervorgehoben zu werden, der Beispiele aus der Volksmusik Nieder- und Oberösterreichs, Kärntens, der Steiermark und des Salzkammerguts brachte. Das Pfingstfest war für Leipzig und München der Anlaß, der Herrlichkeiten Bachscher Kantaten zu gedenken.

Auf dem Gebiet der Oper sind einige prägnante Ereignisse zu verzeichnen. Stuttgart und Frankfurt übertragen dankenswerter Weise eine in Basel stattfindende Aufführung von Purcells „Dido und Äneas“. Nicht minder interessant war die „Macbeth“-Aufführung der Dresdener Oper, die von Leipzig und Frankfurt übertragen wurde. Brüssel erwarb sich ein Verdienst durch die Aufführung von Dukas „Ariane und Blaubart“ und auch die Übertragungen von Charpentiers „Louise“ (Daventry), Smetanas „Dalibor“ (Prag), Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen“ (München) und von Weismanns neuer Oper „Regina del lago“ (Stuttgart) sind anerkennend und dankbar zu begrüßen.

Das Gesamtergebnis ist ziemlich unverändert geblieben: Manche hoffnungsvolle Ansätze, auf dem Gebiet der Alten Musik eine erfreulich zunehmende Regsamkeit, auf dem Gebiet der Neuen eine von wenigen Ausnahmen durchbrochene allgemeine Inaktivität. Überall mehr ein „Sich in Einzelheiten verlieren“ statt des Aufsuchens von richtunggebenden Grundsätzen in der Programmbildung.

Die leider notwendige Trockenheit dieser Umschau zu beleben, sei zum Schluß noch ein Kuriosum erwähnt, das der Gründlichkeit der Brünner Sendeleitung ein ehrenvolles Zeugnis ausstellt: Sie zeigt für den 29. Mai 19 – 19,15 Uhr an: Einführungsvortrag zur Operette „Die geschiedene Frau“!

* * *

In ihrer Nummer 19 vom 11. Mai veröffentlicht die „Norag“, die Programmzeitung des Hamburger Senders, dessen Pläne für den Sommer. Soweit sie uns hier zu beschäftigen haben – auf dem Gebiet der Musik – verdienen sie aufmerksamste Beob-

achtung. Was hier im letzten Heft als besonders dringende Aufgabe dem Rundfunk ans Herz gelegt worden ist: eine zielbewußte Pflege des Volksliedes, scheint sich zu einem großen Teil für das Gebiet des Hamburger Senders verwirklichen zu wollen. Die Sendeleitung plant dort eine Volks- und Jugendmusikpflege größten Stiles und hat für die Durchführung ihrer Idee in Fritz Jöde eine Persönlichkeit gewonnen, die einen reichen Ertrag dieser Veranstaltungen verbürgt. Neben der Pflege des Volksliedes in ein-, zwei- und dreistimmigem Satz soll ein musikalischer Unterricht einhergehen, sodaß das pädagogische Moment mit dem der Erbauung zweckmäßig verknüpft ist. Die Disposition des Arbeitsplanes gliedert sich in drei große Gruppen. Die erste: „Das Volkslied in der Kinderstube" sieht alle möglichen Arten von Kinderspielen und die verschiedenen Kinderlieder (Krippenlieder, Wiegenlieder, Arbeitlieder, Abzählreime usw.) vor. Die zweite: „Volkstümliche Singstunde" will die Hörer mit dem deutschen Volkslied, mit der Kunst des Kanons, mit einzelnen für das volkstümliche Lied besonders wichtigen Erscheinungen (Reichardt, Zelter usw.) und schließlich mit dem volkstümlichen Schaffen der Gegenwart (Hindemiths Hausmusik, Ludwig Weber usw.) bekannt machen. Die dritte: „Die niederdeutsche Liederstunde" wird das niederdeutsche Volkskinderlied, den niederdeutschen Volkstanz, das niederdeutsche Volkslied und das niederdeutsche Kunstlied behandeln. Die dieses Singen unterstützende pädagogische Unterweisung wird Gehörübung, Improvisation und Musikdiktat umfassen. Durch die Verlegung des Unterrichts in den Senderaum wird die Verquickung von Erziehungs- und Erbauungstendenzen eine weitere Förderung erfahren.

Dem Unternehmen der Hamburger Sendeleitung kommt höchste Bedeutung zu und wenn die Ausführung dem Plan entspricht, hat der Rundfunk hier wirklich einmal seine Aufgabe richtig erfaßt und in großem Format kulturelle Arbeit geleistet.

# UMSCHAU

Heinrich Strobel (Berlin)

## DAS TONKÜNSTLERFEST IN SCHWERIN

1.

Die Krise des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist bekannt. Er wurde in der Zeit des Kampfes um die Neudeutsche Romantik auf einer künstlerischen und soziologischen Basis gegründet, die nicht mehr die unsere ist. Er diente der Propagierung und Durchsetzung neudeutscher Fortschrittsideen und veranstaltete Musikfeste zu diesem Zweck. Die Richtung des Vereins war damals eindeutig, die Tonkünstlerfeste waren damals eine Notwendigkeit. Man kämpfte für eine Idee. Heute hat diese Idee keinen Inhalt mehr. Heute ist der neudeutsche Fortschrittsgedanke hinfällig geworden. An die Stelle der Zielbewußtheit von ehedem trat unsicheres Lavieren im A. D. M. Man war vorsichtig genug, die neuen Strömungen nicht völlig zu negieren. Aber duldete sie nur unter dem Druck der Verhältnisse. Neue Werke wurden aufgeführt, um der Opposition den Mund zu stopfen. Im Stillen beteten Vorstand und Mitglieder zu den alten

Göttern. Der Musikausschuß, in den jüngere und zeitbewußte Persönlichkeiten eindrangen, mußte sich auf die bedenklichsten Kompromisse einlassen – ein neues Werk ging nur gegen ein paar epigonale Arbeiten durch, an deren Lebensfähigkeit der konservative Vorstand noch immer glaubte.

Die Tonkünstlerfeste nach dem Kriege zehrten von der Tradition des Vereins, die wir auch heute noch gebührend achten. Was aber in diesen Jahren an wirklich produktiver Arbeit geleistet wurde, das geschah außerhalb des A. D. M. und seiner Tonkünstlerfeste. Der immer heftiger hervorbrechende neue Stilwille schuf sich eine Form musikfestlicher Zusammenkunft, die sich sehr erheblich von der Praxis des A. D. M. unterschied. Dem schwankenden Bild der Tonkünstlerfeste setzte Donaueschingen sein kompromißloses Bekenntnis zur Zeit entgegen. Donaueschingen und später Baden-Baden repräsentierten die lebendige Musik. Hier wagt man das Experiment. Hier sucht man Probleme zu lösen, welche unsere Zeit stellt. Man versteckt sich nicht hinter eine erstarrte Musikpflege, für die der augenblickliche Opern- und Konzertbetrieb symptomatisch ist. Auf den Festen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins dagegen macht man nichts anderes, als was man heute in allen größeren deutschen Städten im Verlauf einer Saison macht: man gibt eine Überschau, d. h. – man versucht eine Überschau zu geben. Denn in Wahrheit hindern die tausend Kompromisse, durch die ein Festprogramm allein zustande kommen kann, die Herausstellung der wirklich typischen Werke und die Ausscheidung des Überflüßigen. Wer das deutsche Musikleben der Gegenwart kennt, wird zugestehen müssen, daß die Programme der großen Konzertinstitute, wenigstens der unter Leitung von verantwortungsbewußten Dirigenten stehenden, eine weit besser gesiebte Überschau über die Lage bieten als ein Tonkünstlerfest. Worin liegt also seine Notwendigkeit? Die guten und wesentlichen Arbeiten werden sowie so aufgeführt. Für die unbedeutenden genügt es, wenn sie irgend eine lokale Darbietung erleben. Neue Begabungen zu entdecken, darf man sich beim A. D. M. kaum anheischig machen. Dafür haben wir Baden-Baden, das auf Grund seiner gegenwartsbejahenden Tendenz die entwicklungsfähigen Talente ohnehin zu sich zieht. Noch einmal: was hat in dieser Zeit und in dieser Situation ein Tonkünstlerfest in der hergebrachten Gestalt noch für einen produktiven Zweck?

2.

Die Antwort kann, gerade nach Schwerin, kaum mehr zweifelhaft sein. Wie viele gänzlich belanglose Arbeiten! Wie viel nutzlos vertane Zeit! Drei Abende von den sechs zumindest überflüßig. Eine ganze Reihe von epigonalen Werken: – gewiß sehr tüchtig und gekonnt, manche durchaus sympathisch, begabt – aber eben an dieser Stelle nicht nötig. Wären es Experimente, wenn auch noch so unfertige, die irgendeinen aktuellen Aufgabenkreis anschneiden, man würde sie hinnehmen, sie könnten vielleicht sogar fruchtbringend sein. Hier hört man nur, was schon tausendmal gesagt wurde.

Am deprimierendsten war der Theaterabend. Während es in der jungen deutschen Opernproduktion schon eine ganze Anzahl von repräsentativen Werken gibt, die man auf einem Tonkünstlerfest hätte zeigen können – führte man Musterbeispiele von Nebensächlichkeit auf. Ein symbolisch verschwommenes Melodram nach einem Andersenschen Märchen mit einer bläßlich untermalenden Musik: „Die arme Mutter und der Tod“ von Felix Petyrek. Eine sehr anständig gearbeitete Ballettpantomime in Münchener

Akademietradition mit einigen hübschen alten Tanzstücken: „Glasbläser und Dogaressa" von August Reuss.

Die Wiedergabe dieser Werke war von provinzieller Bescheidenheit. Man darf daraus den Schweriner Künstlern keinen Strick drehen. Sie gaben sich alle Mühe. Setzten ihre ganze Kraft ein, ebenso wie die von auswärts bedeutend verstärkte Schweriner Staatskapelle in den Orchesterkonzerten das Mögliche leistete. Der Vorwurf trifft den Allgemeinen Deutschen Musikverein, der immer wieder kleine Städte zu Festorten wählt, die nicht die Gewähr für einwandfreie Aufführungen bieten können. (Daß übrigens auch das Interesse der Mitglieder für diese Feste in kleinen und entlegenen Städten gering ist, liegt auf der Hand.) Willibald Kähler, der Schweriner Generalmusikdirektor, hat als Wagnerdirigent einen ausgezeichneten Ruf. Er gehört zum engsten Bayreuther Stab. Warum zwingt man ihn hier, an Aufgaben heranzutreten, die er bei seiner Einstellung nicht bewältigen kann? Er hat kein Verhältnis gerade zu den paar neuen Werken des Programms, die als ergiebig gelten können. Die mangelhafte Wiedergabe kann für den Komponisten verhängnisvoll werden. Man weiß, wie sehr gerade das Neue einer sinngemäßen Interpretation bedarf.

3.

Die inkorrekte, verwischte Aufführung des Bratschenkonzerts von Paul Hindemith war peinlich. Wer dieses für das neue Musikwollen im höchsten Grad typische Werk in Berlin unter Klemperer gehört hatte, vermochte es diesmal kaum wieder zu erkennen. Man muß neben Hindemiths sachliches, konzentriertes, unbekümmert musikantisches Konzert die fast einstündig sich hinziehende C-Dur Symphonie von Gerhardt von Keussler halten, um die riesige Kluft zu begreifen, die zwei aufeinanderfolgende Generationen trennt. Die Notwendigkeit der Stilwende wird evident. Persönliche Bekenntnismusik war bis zum Äußersten übersteigert worden. Gegen die Echtheit des persönlichen Ausdruckswillens steht die Abnutzung des Klangmaterials, steht das schöpferische Unvermögen und der völlige Mangel an gestaltender Kraft.

Hindemiths Konzerttypus wirkt bereits weiter. Konzertante Spielfreude löst überall in der jungen Generation symphonische Problematik ab. Im Cembalokonzert des Kölner Wilhelm Maler ist der Einfluß Hindemiths unverkennbar, wenigstens im polyphon gebundenen ersten Satz. Erst allmählich setzt sich der helle Klang des Cembalos durch: in der Sinfonia über pizzicato-Bäßen, in einer lockeren Musette, in einem Schlußmarsch, der Malers feinen Witz, aber auch die Grenzen seiner musikalischen Vitalität umreißt. Wieder ist Hermann Reutter zu nennen. Seit mehreren Jahren schon als sympathisches Talent erkannt, sehr schwankend in den letzten Arbeiten, gelingt ihm diesmal ein Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester von starker persönlicher Haltung, ausgezeichnet in der kontrastreichen Satzfolge: Fantasia, klar gegliedert, den breiten Rhythmus sehr schön durchhaltend – Perpetuum mobile des Concertinos – Notturno, zarte Holzbläserpolyphonie aus leisen Schlagzeugakzenten sich lösend und wieder darin versinkend – schwebendes Tanz-Allegretto. Reutter neigt zum Lyrischen, zum Weichen. Er liebt das Genrehafte, das ehedem Spezialgebiet der Romantiker war. Auch bei ihm fehlt, wie bei Maler, ein letzter, unmittelbarer Impuls. Vor neue Aufgaben gestellt, in einer anderen Umgebung, dem gegenwärtigen Leben näher als in Stuttgart, könnte sich Reutter vielleicht besser entwickeln.

Bertold Goldschmidt kennt man vom Chemnitzer Fest her als virtuosen Orchestertechniker. Er hat sich inzwischen gewandelt, den neuen Tendenzen angeschlossen. Schreibt eine Partita für großes Orchester, ohne unbedingt zu überzeugen. Er bemüht sich polyphon und sachlich zu musizieren, aber es drängt ihn zu starken Espressivos, zu massiger Klangreibung. Ein Adagio wird als Sarabande verbrämt, ist aber doch symphonisch gesteigerte Ausdrucksmusik. Die Schlußfuge rafft sich erst gegen Schluß zusammen. Man muß abwarten, ob Goldschmidt in späteren Arbeiten eine eigene Sprache finden wird.

Die Sinfonie von Paul Höffer kannten wir schon von der Berliner Uraufführung unter Bohnke. Die günstigen Eindrücke werden diesmal bestätigt. Ein stürmisches Werk, dessen fugierte Partien zu heftigen Entladungen treiben, rhythmisch von starker Plastik, mit breiten melodischen Entwicklungen. Von tanzhafter Unmittelbarkeit der letzte Satz. Dem Ganzen fehlt es noch an Ordnung, an planvoller Gliederung, an Zielsicherheit und Konzentration. Aber – hier ist eine verheißungsvolle Begabung.

Über den „Hymnus an die Liebe" von Paul A. Pisk kann man schwer etwas sagen. Die Aufführung war so wenig vorbereitet, die Sängerin absolut ungenügend. Pisk zerteilt den Byronschen Hymnus nach Art einer Kantate, durchsetzt ihn mit mager kolorierenden Partien. Das Dithyrambische der Dichtung scheint der Musik zu fehlen.

4.

Donaueschinger Anregungen wirken sich auf Tonkünstlerfesten fruchtbar aus. Überall erwacht das Interesse an a capella-Musik. Eine notwendige Folge der neuen Stilhaltung: der a capella-Gesang bietet Möglichkeiten zu absolutem Musizieren, die Jahrzehnte hindurch verschüttet gewesen waren. Es ist selbstverständlich, daß Hugo Herrmann die mittelalterlichen Liebeslieder in seiner Chorsuite nicht mehr malerisch-charakterisierend aussetzt, sondern sie als in sich geschlossene Gebilde nach rein musikalischen Gesetzen formt. Dabei lehnt er sich mit großem Geschick an instrumentale Tanztypen an und überträgt sie ins Vokale. Es entsteht ein lebendiges, mit hervorragendem Können und feinstem Gefühl für die spezifischen Bedingtheiten des Chorklangs modelliertes Formgefüge. Tanzlied, Tarantella, Musette, Arioso und Madrigal reihen sich aneinander, streben zur ungemein beweglichen Fuge hin, werden durch den thematischen Choralsatz fest umrahmt. Bei leicht archaisierender Tendenz erstaunlicher Reichtum der Harmonik, hübsche Biegung des Melodischen. Wie sein Landsmann Reutter ist Herrmann in den zarten Stücken besonders glücklich.

Mehr auf das Äußerliche ist die Motette „Werkleute sind wir . ." des Müncheners Karl Marx gerichtet: ein ausgezeichnet aufgebautes Stück, von packendem Schwung und höchster Virtuosität der Stimmbehandlung. Es gibt einige Momente, in denen die Hintergründigkeit des herrlichen Gedichtes von Rilke auch in der Musik durchschimmert. Ein Stabat mater von Leonhard Lechtaler ist im traditionellen österreichischen Kirchenstil komponiert – dank seiner Klangmaßigkeit unbedingt von Wirkung, klug auf Soli und Chor verteilt, in ganzen doch technisch zu schwer, um als katholische Gebrauchsmusik gelten zu können.

Unter den verschiedenen Kammermusikwerken ist nur das neue Streichtrio von Anton Webern als ein Stück von imponierender Abseitigkeit zu erwähnen. Hier ist die Grenze erreicht, wo weder Melodik noch Rhythmik mehr greifbar sind, wo Musik

nur mehr zerspaltener Klang ist und lediglich als nervenmäßig zu erspürendes Geräusch wirkt. Frühere Stücke von Webern fesselten durch ihre beispiellose Konzentration. Dieses Trio zerfällt, als Klangeindruck, vollständig. (Übrigens waren auch die „Neuleipziger Klassiker" vertreten: mit einem Streichquintett von greisenhafter Sterilität, das Günther Raphael zum Autor hat.)

Von Max Gebhard wurde eine spielfrohe, sehr knapp gestaltete Klaviersonatine aufgeführt.

5.

Die Hauptversammlung des A. D. M. nahm mit großer Mehrheit einen Antrag an, demzufolge eine Arbeitsgemeinschaft zwischen dem A. D. M. und der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland, geschaffen werden soll – mit dem Ziel einer späteren Verschmelzung beider Korporationen Diese Tatsache ist von Bedeutung. Sie beweist, daß man auch innerhalb des A. D. M. – vor allem wohl im Musikausschuß – von der Unhaltbarkeit der gegenwärtigen Situation überzeugt ist. Ob dieser Zusammenschluß zweier Vereinigungen von so gegensätzlichen Zielen zu einer fruchtbaren Arbeit führen wird, das läßt sich heute nicht übersehen. Auf alle Fälle muß der A. D. M. eine gründliche innere Regeneration durchmachen, wenn dieser Zusammenschluß überhaupt möglich werden soll. Wird er dazu noch genug Spannkraft besitzen oder wird er am Ende diese Belastungsprobe nicht vertragen? Auch das kann man heute nicht übersehen. Immerhin bleibt erfreulich, daß überhaupt einmal etwas vor sich geht, daß man die veränderte Lage überhaupt einmal berücksichtigt. Erfreulich auch, daß man im nächsten Jahr von der überlebten Form dieser Tonkünstlerfeste abweichen und eine Veranstaltung auf völlig anderer Grundlage versuchen will: eben jene Opernwoche in Duisburg, von der auch an dieser Stelle schon die Rede war. Sinn kann diese Opernwoche freilich nur haben, wenn sich der A. D. M. endlich entschließt, mit dem Lavieren und den Kompromissen zu brechen und sich eindeutig zur Gegenwart bekennt.

Werner Knauer (Erfurt)

## GESANGVEREIN ODER SINGGEMEINDE?

Gedanken zum Preußischen staatlichen Chormeisterkurs

Die Tatsache, daß der preußische Staat Mittel zur Förderung der Chorgesangspflege, insbesondere des Männergesanges, bereitstellt, zwingt dazu, nach der Zweckmäßigkeit dieser Zuwendungen zu fragen.

Die allgemeine Lage auf diesem Gebiete (von wenigen besonderen Erscheinungen abgesehen) stellt sich doch so dar, daß die Männerchöre, die sich von jeher als Hüter des Volksliedes berufen fühlten, unter dem Rufe „Vorbei mit sentimentaler Liedertafelei" auch heute noch durch gefühlvollen harmonischen Satz oft sinnwidrig entstellte Volksweisen erklingen lassen, die aber auch fast jeder Beziehung zu diesem unserem schönsten

musikalischen Gut entbehren. Von dem gewohnten abendfüllenden Beiprogramm spricht man besser nicht. Nimmt es da Wunder, daß dann in dieser Zeit allgemeiner Konzertkrise gerade die Männerchöre am meisten zu leiden haben? Sehen wir doch, wie selbst die urlebendige Kraft der Kosakenchöre durch internationalen Konzertbetrieb geschwächt in der Unmittelbarkeit ihrer Wirkung nachläßt. Um wieviel mehr muß dies für unsere, in der Tradition des Vereinslebens längst erstarrten Männerchöre Geltung haben. So versucht man es im Zeitalter des Sports mit dem Hinweis auf den hygienischen Wert des Singens, der die Gesangübung dem Sporte gleichkommen lasse! Schließlich, wenn alles versagt, sucht man die Verbindung mit den Kräften der Zeit, die frisch und unverbraucht als Werkhelfer der neuen Zeit sich erwiesen haben, mit den Volks- und Jugend-Musikgemeinden. Man fühlt an sich die Krisenerscheinungen des inneren Verfalles. (Dem äußeren Verfall steht noch die steigende Mitgliederzahl entgegen. Dies scheint mir jedoch die Gefahr in sich zu bergen, daß die Männergesangvereine sich zum Wasserkopf des deutschen Musiklebens auszuwachsen drohen). So glaubt man durch die fast krampfhafte Betonung der Verbindung mit der Jugendbewegung zu allen Zeiten (1848, Wandervogel nach 1900, Hohe-Meißner-Tagung) die drohenden Alterserscheinungen abzuwenden. Jeder Eingeweihte kennt die Stellung beider Gemeinschaften und weiß, daß sie durch Welten getrennt sind. Die stillschweigende Ablehnung jeglichen Gemeinschaftsgedankens von seiten der Jugendbewegung, deren musikübende Kräfte sich heute zu Singkreisen und Musikantengilden zusammengeschlossen haben, gibt hiervon beredtes Zeugnis.

Man vergleiche doch einmal die in Männerchorvereinen übliche Art der Musikübung mit der der Jugend- und Volksmusikgemeinden. Hier die Freude am Nur-Singen, die sich über selbsterlebtes Rhythmus- und Tonempfinden zu schönen Leistungen selbsttätig steigert. Durch das Singen aus der Partitur kennt jeder Sänger jede Stimme, der Gedanke der musikalischen Gemeinschaft gewinnt so Gestalt. Dort eine meist äußerliche Zucht; der Stab des Dirigenten vereinigt die mehr oder weniger fremd nebeneinander verlaufenden Stimmen, er wird zum Gradmesser der weniger rhythmischen, mehr taktlichen Bewegung. Meist steht alles unter dem Druck des nächsten Konzertes, wenn nicht gar Sängerwettstreites. In den Musikantengilden Neubelebung edelster Schätze der Vergangenheit (der Madrigalisten u. a.), enge Verbundenheit mit dem Schaffen der Zeit („Das neue Werk"), in den Männerchören starres Festhalten an übernommenem, oft lebensunfähigem Gut, freudlose, meist widerstrebende Auseinandersetzung mit der wesentlichen Musik der Gegenwart. So sind sie, ohne je in der tiefen Bedeutung des Wortes jung gewesen zu sein, nur Mechanismus und eben nur „Verein". Dagegen ist die junge Volksmusikbewegung, aus innerer Notwendigkeit, ja Not geboren, zum keimkräftigen Organismus, zur lebendigen Gemeinschaft geworden.

Ist es da verwunderlich, daß es dem Männergesang nie gelungen ist, die Kräfte der Jugendbewegung an sich zu ziehen? Ist es nicht durchaus verständlich, daß die Vertreter der Musikantengilden dem staatlichen Chormeisterkursus fernbleiben? So drängt denn alles zu der Frage, in wie weit eine staatliche Unterstützung des Männergesanges Dienst am Volke und an der Zeit ist, was ja doch die Voraussetzung dieser Einrichtung sein soll. Ist eine Erneuerung der Männerchöre überhaupt möglich? Glaubt man damit, die Kunst dem Volke näher zu bringen, als bisher? Solange der Gemein-

schaftsgedanke und die selbstlose Freude an der Musik vor dem heißen Ehrgeiz nach „künstlerischen“ Leistungen, nach Sängerfestpreisen zurücktreten müssen, solange ist dem ein grundsätzliches Nein entgegenzusetzen. Eine innere Erneuerung der Männerchöre liegt durchaus im Bereich des Möglichen. Aber sollen sie doch erst zeigen, daß noch Entwicklungsmöglichkeiten in ihnen ruhen und nur der Entfaltung harren. Dann wird immer noch Zeit für tatkräftige Hilfe sein, zumal ja das Bewußtsein innerer Kraft und Werthaftigkeit von jeher stärker und wesentlicher gewirkt hat, als von außen kommende und darum eben nur äußerlich wirkende Unterstützung. Darin ist keine Gefahr zu erblicken, daß die geringen Mittel der Männerchöre seltener Konzertaufführungen ermöglichen. Das gibt Zeit zur Besinnung auf die eigentlichen Aufgaben. Daß der Staat in hoher Verantwortungsbewußtheit um die Erneuerung der musikalischen Kultur Mittel und Wege erschließt, um diesem Ziele näher zu kommen, erhält seine Bedeutung durch sich selbst. Wäre es aber nicht dringlicher, diese Mittel für die Gemeinschaften anzuwenden, die auf diesem Wege schon ein gut' Stück aus eigener Kraft vorwärts gekommen sind, ehe man Versuche an einem zweifelhaften Objekt macht? Eine abwartende Haltung den Männerchören gegenüber wäre ja kein Zeichen des Mißtrauens oder der Geringschätzung, sondern lediglich der Klugheit, umsomehr als hier ein Erfolg eben so lange in Frage gestellt werden muß, bis die Zeichen innerer Erneuerung zu Tage getreten sind.

Bleibt nach diesen Gesichtspunkten eine günstige Auswirkung der staatlichen Aktion abzuwarten, so muß sie umsomehr in Frage gestellt werden, wenn der vom Staat bestellte Kursusleiter seiner bedeutungsvollen Aufgabe in keiner Weise gewachsen erscheint. So war zum Leiter eines dieser Kurse (wie wohl üblich) der staatliche Musikberater des Bezirkes, Studienrat Walter bestellt worden. In dieser Eigenschaft hatte er durch ein ablehnend gehaltenes Gutachten über einen Knabenmotettenchor die Unmittelbarkeit seiner Beziehung zu den in dieser Gemeinschaft wirkenden Kräften vermissen lassen, deren künstlerische und kulturelle Werte von der Fachkritik vieler Großstädte des Reiches anerkannt sind. In der Eröffnungsfeier eines dieser Kurse hat nun der Kursusleiter in derart bedenklicher Weise irreführende und unpädagogische Ansichten über das musikalische Zeitbild geäußert, daß bei der völligen Einseitigkeit seines Standpunktes eine parteiische Beeinflußung der Kursusteilnehmer die notwendige Folge sein mußte. Dabei scheute er sich nicht, einen „gewissen“ Teil der Tagespresse als Fürsprecher dieser „nur konstruktiven Musik eines modernen unpersönlichen Artistentums“ herabzusetzen.

Ferner, soll die in den staatlichen Kursen zu leistende Arbeit lediglich Prüfungscharakter tragen, oder soll sie richtunggebend, instruktiv Wege weisen zu wirklicher musikalische Werte erschließender Lehrweise? Verspricht sich der Staat von seinen Bemühungen um eine zeitgemäße sinnvolle Musikpflege ernsthaft Erfolg, wenn in seinem Chormeisterkursus z. B. in der Abteilung „Gehörbildung“ den Hörern einmalig zwei achttaktige Perioden zum Nachschreiben und ein vierstimmiger Satz zum Feststellen falscher Noten vorgelegt werden? Ließe sich nicht in einem solchen Kursus Wesentlicheres sagen, was zur Schulung und Kräftigung des musikalischen Gehörs beitrüge? Könnten nicht in einer solchen Stunde Fingerzeige und Weisungen gegeben werden, die nachdrücklicher und zumindest dauerhafter eine Steigerung der musikalischen

Auffassungsfähigkeit (und somit die Eignung und Teilnahme an einer musikalischen Gemeinschaft) bewirkten, als eine solche wenig bedeutungsvolle und fragwürdige Examination.

So ist nach dieser Richtung der Erfolg dieser Kurse sehr zweifelhaft. Die Bestimmung dieser Zeilen wäre erfüllt, wenn sie dazu beitragen würden, tatsächlich vorhandene Mißstände beseitigen zu helfen und für die Zukunft anregend zu wirken.

Heinrich Strobel (Berlin)

## URAUFFÜHRUNGEN IN DRESDEN

### Verdi: „Macbeth" – Strauß: „Ägyptische Helena"

Die Verdi-Renaissance greift immer tiefer. Sie wird durch die gegenwärtige musikalische Situation gefördert. Auflehnung gegen die Problematik des Musikdramas mußte notwendigerweise zu einer neuen Bejahung der elementaren Musikoper Verdis führen. Kein Zufall, daß man sich heute gerade um den früheren und mittleren Verdi mit besonderem Eifer bemüht. Er verkörpert den Typus der unpsychologischen italienischen Oper am reinsten. In einer Zeit, die auf dem Gebiet des musikalischen Theaters nach neuen, ihr gemäßen Formen strebt, ohne bis jetzt zu allgemein gültigen Lösungen zu gelangen, halten sich die Bühnen an die sichere Größe Verdi. Das Repertoire ist in Not. Viele Theater scheuen sich vor den paar wichtigen neuen Werken, weil sie die Opposition ihrer meistenteils inaktiven Hörerschaft fürchten – da erscheint Verdi als Ausweg. Uraufführungen winken, Ehrgeize können sich entfalten Das alles ohne Risiko. So sehr wir innerlich heute zu Verdi uns hingezogen fühlen –. man darf diese äußeren Tatsachen nicht unterschätzen. So sehr wir diese Renaissance bejahen und sie als produktiv erkennen – sie ist ein Zeichen der Krise unseres Operntheaters. Verdi wird nicht verhindern, daß es sich über kurz oder lang doch sehr gründlich mit dem Zeitschaffen auseinandersetzen muß, wenn es nicht in Traditionen erstarren will.

Die Schilleropern des jungen Verdi liegen zum Teil wieder vor. Berlin stellte „Luisa Miller" heraus, Barmen-Elberfeld die zwei Jahre früher entstandenen „Räuber". Nun bringt die Dresdener Staatsoper den „Macbeth", 1847 für Florenz komponiert, zwanzig Jahre später für Paris umgearbeitet. Man kann verstehen, daß der Florentiner Macbeth ein Durchfall war. Die Italiener kannten Verdi nur in seinen nationalen Jugendopern. Sie erwarteten von ihm wieder ein Werk auf dieser Linie. Gewiß gibt es auch im „Macbeth" eine Menge traditioneller Opernschablone. Banquo, später auch Macbeth singt in weicher Kantabilität über der stereotypen Begleitung. Das Trinklied ist da, der leierige Männerchor, auch die Banda hinter der Szene und der reißerische Marsch.

Aber schon wie das Trinklied in das Finale des zweiten Aktes eingebaut ist, deutet darauf hin, daß das Dramatische in dieser Oper dominiert. Verdi erkennt Fülle und Kraft der Shakespearischen Situationen, und Piave, der Vielgelästerte, holt

sie mit großem Geschick aus der englischen Tragödie heraus. Erster Akt: Ermordung des Königs Duncan. Zweiter: Ermordung Banquos und Festmahl mit Erscheinung seines Geistes. Dritter: Hexenszenen, wieder mit Erscheinung. Vierter: Chor der schottischen Flüchtlinge, Nachtwandelszene der Lady, Schlacht und Sieg Macduffs. Es ist noch nicht lange her, daß man sich, völlig von den Ideen des literarischen Musikdramas befangen, über die unpsychologische Plumpheit dieser verdischen Libretti ereiferte und in ihnen eine Verballhornung dichterischer Meisterwerke erblickte. Wir haben inzwischen wieder einsehen gelernt, daß die Dramaturgie der Oper überhaupt nicht zu vergleichen ist mit der des Schauspiels. Wir haben das psychologisch übersteigerte Theater satt bekommen und bewundern die Sicherheit, mit der dieser Piave das aus Shakespeare zurechtformte, was der Musiker Verdi brauchte. Verdi selber hat auch an der Anlage des Szenariums zu „Macbeth" mitgearbeitet. Ungewöhnlich genug – und sicher für den Mißerfolg im Jahr 1847 ausschlaggebend – daß die Liebeshandlung, daß der tenorale primo uomo fehlt. Erst im letzten Akt treten die Tenöre auf. Die dramatischen Höhepunkte werden Höhepunkte der Musik. Im ersten Finale baut Verdi einen riesigen Komplex auf, beginnend mit Macbeth Zaudern vor dem Mord an Duncan. Das folgende Duett mit der Lady steht auf der Höhe des reifen Meisters. Unerhörte dramatische Schlagkraft im drängenden f-moll, in den scharfen Akzenten. In den mächtigen Gefühlsausdruck Macbeths klingt der beißende Spott der Lady. Wie dann, nach Entdeckung der Tat, über einem Paukendonner das Unisono des Massenensembles hereinstürzt, wie der melodische Bogen sich weit aufreckt: das ist von hinreißender Wirkung. Von ähnlicher Unmittelbarkeit, doch nicht ganz so geschlossen, ist das zweite Finale mit den Halluzinationen des Macbeth.

Dann sinkt die Spannungslinie. Die Darstellung der Hexenszenen konnte dem Realisten Verdi nicht gelingen. Schon bei Shakespeare empfinden wir sie als theatralischen Spuk. Hier sind sie vollends matter Opernflitter. Eine flächige, unphantastische Ballettmusik mit durchschnittlichen italienischen Mitteln. Verdi erkennt die Schwächen dieses dritten Aktes später selbst, als er den „Macbeth" für Paris einrichtet und die Instrumentation stark eindüstert: er fügt ein kleines Duett Macbeth-Lady hinzu. Aber er rettet damit das Ganze nicht mehr.

Im vierten Akt steht die bedeutendste Szene der Lady, deren Partie, verschiedentlich in den Bereich der Leonore des „Troubadour" vorstoßend, äußerst schwierig ist. In der Nachtwandel-Arie schwingt die italienische Kantilene, die auch in den dramatischen Teilen des „Macbeth" absolut dominiert, in reicher Auszahnung über einem höchst differenzierten Orchester. Welcher Abstand gegenüber der üblichen Bravourarie! Man muß auch die schönen Chöre des Schlußaktes noch erwähnen. Der Trauergesang der Flüchtlinge: schlicht, sparsam in den Mitteln, von edelster melodischer Führung. Selbst das übliche „Auf zum Kampf" hat eine neue leidenschaftliche Spannung.

„Macbeth" als Ganzes: ein Werk der Verheißung – von Jugendkraft erfüllt, keineswegs immer konsequent, machmal unsicher, überall schöpferische Äußerung des Genies.

Die Dresdener Aufführung war sehr gut, obschon nicht zwingend. Otto Ehrhardts Regiewille, auf musikalische Gestaltung ausgehend, konnte sich nicht gleichmäßig durchsetzen. Es gab neben ausgezeichneten Gruppierungen auch Konventionelles.

Kutschbach war der gewissenhaft führende, kräftig unterstreichende Dirigent. Burgs Macbeth: eine hervorragende dramatische Leistung, gesanglich nicht ganz den Ansprüchen italienischen Belcanto genügend, ebenso wie die heroisch übersteigerte Lady der Eugenie Burkhardt. Es wurde zu viel deklamiert. Prachtvoll der Banquo Ivar Andresens, eine der besten Baßstimmen, die man heute hören kann. Sehr gut studierte Chöre.

* * *

Ein paar Wochen später ist man wieder in Dresden. Diesmal zu einer Premiere größten Stils: Uraufführung der „Ägyptischen Helena“ von Richard Strauß, mit der die Dresdener Staatsoper ihre Festspiele zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens eröffnet. Diese Festspiele: repräsentative Rückschau auf die Glanzzeit der Dresdener Hofoper. Die „Ägyptische Helena“: Nachhall eines Schaffens, dessen Ruhm von dieser Hofoper ausging. Das prunkvolle Bild einer Vorkriegspremiere. Reiche Aufmachung, gesellschaftlich festliche Hörer. Tosender Beifall, zahllose Hervorrufe.

Vor einem Vierteljahrhundert Führer der Jugend, vorwärtsdrängend und stürmend, steht Richard Strauß heute als Typus einer Epoche vor uns — eben jener Vorkriegszeit, deren äußere Lebensformen sich immer üppiger gestalteten, die im bequemen Genuß sich erschöpfte. Den Ideen Wagners zugetan, ist Strauß das Genie dieser Epoche. Nicht frei von Selbstherrlichkeit, will er der klassische Meister, der Gereifte, in sich Gefestigte in der Zeit neuen Werdens scheinen. So sehr er Wagner verbunden ist, seine Sehnsucht strebt nach der klassischen Reinheit Mozarts. Wir verdanken ihr seine zukunftsweisendste Schöpfung — die „Ariadne“. Aber schon da erkannte man die Grenzen. Die klassische Haltung war nur äußerlich, im Stofflichen, in übernommenen Stilelementen, in der formalen Anlage. Die ausladende Lyrik, das Raffinement des Kolorits, das Berauschende — das alles waren Zeichen einer müden, zerfallenden Kultur, die Antike und Barock als ästhetische Reize heraufbeschwor, während es vorher in „Elektra“ gelungen war, die antike Tragödie mit den modernen Mitteln des Musikdramas unmittelbar zu fassen.

Nun, im Spätwerk der „Ägyptischen Helena“, soll die Antike ein phantastisches Spiel tragen. Es ist wieder die Antike, wie sie Hoffmannsthal schönheitssüchtig von seinem spätbarocken Wienertum aus sieht. Er verliert sich in ihr, vermengt sie mit der Symbolik und dem Psychologismus seines eigenen dichterischen Schaffens. Die Märchenwelt der „Frau ohne Schatten“, hier mit unverkennbarer Beziehung zur „Zauberflöte“, klingt herein. Es ist eine Synthese von mancherlei Stilelementen erstrebt, aber nur eine verwirrende Menge von Andeutungen, ein spannungsarmes Nebeneinander erreicht. Noch weniger als in „Frau ohne Schatten“ wird der Hörer aus der Dichtung klug. Ihren vielfachen Hintergründichkeiten nachzuspüren, könnte für den Literaten reizvoll sein — das Opernbuch verlangt vor allem Plastik.

Menelas und Helena sind auf der Heimfahrt nach Beendigung des trojanischen Krieges. In Menelas regt sich Eifersucht gegen Helena, die inzwischen anderen Männern angehörte, die schuld ist an dem zehnjährigen Blutvergießen — er will sie töten. Zur rechten Zeit wird dieses Vorhaben durch eine weltweise Lautsprecher-Muschel der Zauberin Aithra berichtet. Aithra beschließt die schönste Frau der Welt zu retten. Eurypides hilft Hoffmannsthal: Helena, die Paris nach Troja entführte, sei nur ein Luftgebild ge-

wesen, um die Männer zu narren, die wirkliche Helena haben die Götter zu sich genommen, um sie nach dem Krieg als unberührte Frau dem Gatten zurückzugeben. Aithra mischt, um Menelas von der Richtigkeit dieser Tatsachen zu überzeugen, allerhand Tränke des Vergessens, Tränke der Erinnerung, sie zaubert Phantome, idyllische Liebesoasen vor. Am Schluß jedes Aktes – es sind zwei – erliegt Menelas den weiblichen Reizen. Zuerst der phantomhaften, dann der echten Gattin, die in Wahrheit ein und dieselbe ist. Daraus ergibt sich Parallelität des Handlungsablaufes der beiden Akte. Der erste hat immerhin noch dramatische Gliederung. Dem zweiten geht sie vollständig ab – trotz Aufgebot aller möglichen orientalischen Requisiten, trotz dieses Monostatos-Altair, der Helena umgirrt und ad oculos demonstrieren soll, daß man mit einer so schönen Frau eben nicht in Frieden leben kann. Aber noch ist Aithra zur Stelle, die mit Zauberkraft alle Lüsternheit unterdrückt, die Hermione, Helenas und Menelas Tochter, unvermutet herbeiholt und die glücklich Wiedervereinten (nach altem Opernbrauch auf drei lebendigen Pferden) gen Sparta abreiten läßt. Antike mit gutbürgerlicher Familienmoral.

Der Einfluß Wagners ist unverkennbar – nicht nur in den zahlreich gemixten Tränken, auch in der allmählich „wissend werdenden“ Helena. Überraschend genug: Wagner steht auch hinter der Partitur. Strauß entsinnt sich des „Guntram“, er entsinnt sich auch aller seiner früheren Opern. Die Hoffmannsthalsche Symbolik verwirrt ihn nicht. Er musiziert sich aus. Freilich nicht mehr mit der Ursprünglichkeit, mit dem glänzenden Elan, mit der Fülle von ehedem. Ein Fazit aus dem Vorhergegangenen, mit blendender Routine ausgeführt. Die Substanz ist abgeschwächt, das Handwerkliche herrscht. Der Klang des Riesen-Orchesters, die breit strömenden kantabilen Melodien wollen einen Inhalt vortäuschen. Bestimmte Wendungen, aus „Ariadne“ entnommen, schwelgerische Figuren, schillernde Reihungen terzenverwandter Akkorde wirken verbraucht, so sicher auch die Steigerungen angelegt sind, so sehr das Kolorit bestrickt. Das lyrische Gefühlspathos bricht immer wieder aus den dramatisch untermalten Partien hervor: ungemein leuchtend, stark tonal gefestigt, mit jener fatalen Tendenz zum Trivialen, die bei Strauß von jeher vorhanden war.

Die „Ägyptische Helena“ wendet sich nach rückwärts. Strauß verdünnt seinen eigenen Stil, indem er ihn kopiert. „Intermezzo“ schien lebendiger. „Helena“ deutet keine Entwicklungmöglichkeiten mehr an.

Die Aufführung war im höchsten repräsentativ, wie man es an dieser traditionellen Stätte erwarten durfte. In gleichem Maße das Verdienst des Dirigenten Fritz Busch, der das herrliche Orchester und die Sänger ausgezeichnet ausgleicht und des Regisseurs Ehrhardt, der für sinnvolle Bewegung der Szene sorgt. Alles war hervorragend einstudiert. Theodor Fanto stellte den äußeren Rahmen auf bunte Opernhaftigkeit mit schön abgetönten Vorhängen, goldenen Säulen und schimmernden Kostümen. Die blaue Riesenschleppe der Helena – Entzücken aller, die in Hoftheatererinnerungen versanken. Die Oper verlangt allererste gesangliche Kräfte. Dresden hatte sie – die wundervolle Elisabeth Rethberg mit ihrer weichen, leuchtenden, bezaubernden Stimme als Helena, im Darstellerischen noch zwingender die Aithra der Maria Rajdl: beweglich, intelligent, mit feinem, hellem Organ. Curt Taucher als Menelas, voll dramatischen Lebens, männlich und bestimmt.

# MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Die deutsche Musikwelt hat zwei schwere Verluste zu beklagen. Durch ein tödliches Autounglück wurde Emil Bohnke plötzlich aus einem Wirken gerissen, das neue Kräfte dieses feinen und ernsten Musikers freizumachen versprach. Gebürtiger Pole, hat sich Bohnke als Bratschist des Bandler- und später des Buschquartetts schnell einen bedeutenden Namen gemacht. Vor einigen Jahren gab er diese Tätigkeit auf und übernahm die Leitung des Berliner Sinfonieorchesters, das er durch unermüdliche, von hohem Idealismus erfüllte Arbeit vorwärtsbrachte. Seine finanzielle Unabhängigkeit kam ihm dabei zu statten. Als Komponist entwickelte sich Bohnke, von Brahms ausgehend, zu einer selbständigen Persönlichkeit, die viel beachtet wurde. Im Allgemeinen Deutschen Musikverein spielte er eine führende Rolle. Weit über Berlin hinaus wird man dem tragischen Geschick Bohnkes und seiner Gattin lebhafteste Anteilnahme entgegenbringen.

In Dessau starb fünfundsechsigjährig Prof. Dr. Arthur Seidl. Musiker, Literat und Ästhet zugleich, war er einer der geistvollsten und aktivsten Verteidiger der Wagnerschen Ideen, einer der begeistertsten Vorkämpfer für Richard Strauß. Lange Jahre hindurch lehrte er auch Musikgeschichte am Leigziger Konservatorium. Obwohl er einer anderen Generation angehörte, zeigte er sich lebhaft interessiert auch am jüngsten musikalischen Schaffen, mit dem er sich in einer seiner letzten Arbeiten auseinandersetzte. Trotz mancher Eigenheiten eine Künstlernatur durch und durch, ist mit Seidl eine der markantesten und verdienstvollsten Persönlichkeiten des musikalischen Schrifttums aus der Strauß-Epoche dahingegangen.

* * *

Es ist die Zeit der Musikfeste. Schwerin haben wir hinter uns. Eine Reihe von rein repräsentativen Festen werden im Juni veranstaltet. Sie pflegen die Tradition in möglichst guten Aufführungen. Entspringen mehr einer schönen Gewohnheit als einem Bedürfnis. Immerhin ist es bemerkenswert, daß auch alte Musik auf diesen traditionellen Festen eine immer größere Rolle spielt. Fast zur selben Zeit ein Bachfest in Nürnberg, ein Händelfest in Kiel – mit einer Reihe historischer Kostbarkeiten – und einer Bachfeier unter der autoritativen Leitung Karl Straubes in Leipzig mit der Erstaufführung des gesamten „Musikalischen Opfers“: das wäre noch vor dem Kriege undenkbar gewesen. Diese Musikfeste sind Zeichen einer reichen und dezentralisierten Musikpflege, wie sie außer Deutschland kein anderer Staat nur im entferntesten besitzt.

Die notwendige Arbeit für die Gegenwart, wird immer wieder nur an einer Stelle geleistet: in Baden-Baden, dessen Programm jetzt vorliegt. Kammermusik ist diesmal ausgeschaltet. Auf diesem Gebiet sind alle neuen Möglichkeiten hinlänglich erprobt. Dagegen führt man die Versuche der Kurzoper weiter. Arbeiten von Reutter (Saul), Kneip (Tuba mirum), Gronostay (In zehn Minuten) und Mossolow (Der Held) werden aufgeführt. Mit Kantaten werden die vokalen Versuche aus den vergangenen Jahren aufgenommen. Auf das Kammeroratorium nach Hölderlin von J. M. Hauer ist

man besonders gespannt. Ein Abend dient moderner Orgelmusik, die Jarnach, Pepping, Finke und Humpert schreiben. Endlich wird an der Lösung des höchst aktuellen Problems: Musik und Film weitergearbeitet. MELOS wird in einem Sonderheft auf die Baden-Badener Fragen eingehen.[1])

Die diesjährige Pariser Saison wurde zu einem Triumph für deutsche Musik. Mehrfach wurde an dieser Stelle schon über die Pariser Gastspiele deutscher Künstler berichtet. Ohne einem Gesamtreferat, das demnächst erscheinen wird, vorzugreifen, muß des beispiellosen Erfolgs gedacht werden, den Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern beim ersten Auftreten in Paris errangen. Es war auch ein gesellschaftliches Ereignis. An einem Frühstück für Furtwängler nahmen außer der ganzen Diplomatie auch führende französische Musiker wie Ravel und Honegger teil. Kurz darauf begann der „cycle Mozart" unter Bruno Walter. Wieder ein ganz starker Erfolg. Zuerst Don Giovanni, dann Cosi fan tutte, jetzt Zauberflöte (in deutscher Sprache). Walter und das Orchester finden besondere Anerkennung. Walter dirigierte auch Strawinskys Klavierkonzert. (In Deutschland würde er sich kaum dafür einzusetzen wagen.)

Die Pariser Gastspiele der Wiener Oper sollen noch ein lustiges Nachspiel gehabt haben. Frau Jeritza war gekränkt weil sie nicht mit ebendenselben Orden wie Frau Lehmann ausgezeichnet worden war. Aufregung, Krach an der Wiener Staatsoper. Die Wiener Premiere der Ägyptischen Helena in Frage gestellt, in der die Jeritza die Titelrolle singen soll. Feierliche Dementi der Staatsoper: Frau Jeritza ist garnicht wegen des Ordens beleidigt, der Verzicht auf die Ehrenmitgliedschaft habe andere Ursachen, aber es sei Gottseidank gelungen, die Künstlerin zu besänftigen: die Helena kann steigen. Lächerliche Komödie, aufgebauscht durch sensationslüsterne Korrespondenzen. Die Sorgen des Stars.

Ein anderer Star, Schaljapin, gastierte kürzlich mit eigenem Ensemble in Berlin. Als die große Sensation der Nachsaison angekündigt, enorme Eintrittspreise fordernd. Vorher Interviews, Empfänge – wie bei der Strauß-Premiere in Dresden. Man hatte den Bogen überspannt. Die sechs oder sieben Gastspiele in den drei Berliner Opernhäusern waren mäßig, ja schlecht besucht. Und Schaljapin selber: der geniale Naturalist der großen Oper von gestern.

* * *

Einige Personalnotizen. Muck wird nach seinem 70. Geburtstage als Leiter der Hamburger Philharmonischen Konzerte zurücktreten. Das Wettrennen um die Nachfolge setzt bereits ein. Fritz Rainer, der frühere Dresdener Kapellmeister, in Amerika berühmt geworden, soll die meisten Chancen haben. Man dürfte aber den überaus tüchtigen Hamburger Eugen Pabst nicht übergehen. Amerika, das uns ein paar Jahre hindurch die besten Kräfte wegnahm, interessiert sich überhaupt wieder für Deutschland. Flesch kehrte zurück, übernahm eine Professur an der Berliner staatlichen Hochschule. Gabrilowitsch, vor dem Krieg sehr beachtet, wird nächsten Winter wieder in Deutschland spielen und dirigieren. Kleiber hat ein erneutes amerikanisches Angebot, als Oberleiter an die Metropolitan zu gehen, abgelehnt.

[1]) Das Programm für Baden-Baden siehe im Anzeigeteil.

# NACHRICHTEN

## KLEINE BERICHTE

Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. feierte am 10. Juni sein 50 jähriges Bestehen. Wie wir hören haben sich die wegen der Verstaatlichung des Instituts geführten Verhandlungen vorläufig zerschlagen.

Bei der Neuordnung der Bibliothek der Berliner Sing-Akademie wurden ungefähr 250 wertvolle Briefe aus dem Nachlass des ehemaligen Direktors der Sing-Akademie, Rungenhagen, aufgefunden. Darunter befanden sich Briefe von Carl Loewe, Lortzing, Nicolai, Spontini, Devrient, Anna Milder-Hauptmann und anderen bekannten Berliner Persönlichkeiten aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Am 20. Mai fand in Schwerin die ordentliche Hauptversammlung des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter statt. Als bisheriger Vorstand wurden einstimmig wieder gewählt: Dr. Wilhelm Furtwängler, Dr. Rudolf Cahn-Speyer, Prof. Hermann Abendroth, Prof. Dr. S. von Hausegger und Prof. Dr. Peter Raabe.

Im Rahmen der Bildungsabteilung des evangel. Johannesstiftes in Spandau ist eine Evangelische Schule für kirchliche Volksmusik unter Leitung von Dr. Fritz Reusch gegründet worden. In freien Lehrkursen, Singwochen und semestermäßig aufgebauten Studienzeiten werden hier Organisten, Pfarrer, Lehrer, Diakonen, Jugendführer und Jugendliche aus dem ganzen Reich mit der Singbewegung bekanntgemacht und in die Aufgaben einer kirchlichen Volks- und Jugendmusikpflege eingeführt. Zur praktischen Auswertung des in der Kursusarbeit Angestrebten wird in Verbindung mit der Schule eine Stiftskantorei eingerichtet. Eine angeschlossene Beratungsstelle erteilt auf alle kirchenmusikalische Fragen Auskunft.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) hat aus Anlaß ihres 25 jährigen Bestehens eine Festschrift herausgegeben, die sehr interessantes Material über diese Standesvereinigung deutscher Tonsetzer enthält.

Der Preuß. Landesverband der akademischen Musiklehrer höherer Lehranstalten hält am 1. Juli in Frankfurt a. M. seine außerordentliche Hauptversammlung ab. Auskunft erteilt Studienrat Wilh. Meister (Vorsitzender) Frankfurt a. M., Danneckerstr. 33.

## AUFFÜHRUNGEN

Die diesjährigen Händelfestspiele in Göttingen finden vom 5. bis 10. Juli statt. Zur Aufführung kommen die Oper „Julius Cäsar" und die szenischen Kantaten „Lukretia", „Apollo und Daphne" von Händel, sowie „Phöbus und Pan" von Bach. (Auskunft R. Kuhnhardt, Göttingen).

Das zweite Händelfest der Händelgesellschaft findet vom 21. bis 24. Juli — zugleich als Schleswig-Holsteinisches Musikfest — statt. Auskünfte und Programme durch die Geschäftsstelle der Händelgesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.

Am 1. Juli begeht die Stadt Leipzig ihre diesjährige Bachfeier mit der Erstaufführung des musikalischen Opfers in der Bearbeitung von Hans David und einer Aufführung der Hohen Messe. Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle Leipzig C. 1., Nürnbergerstraße 36.

Das Nürnberger Bachfest findet vom 13. bis 15. Juli im Rahmen des „Dürer-Jahres" statt. Näheres aus der Anzeige in diesem Heft.

Das Hessische Landestheater in Darmstadt bringt die „Bettleroper" von John Gay am Anfang der nächsten Spielzeit als Deutsche Uraufführung heraus.

Vom 7. bis 10. Juni veranstaltete die Max Reger-Gesellschaft in Duisburg das 6. Regerfest.

Die Stagione d'Opera Italiana gastierte vom 11. bis 13. Juni mit Rossinis „Barbier von Sevilla", Puccinis „Tosca" und Donizettis „Liebestrank" in Heidelberg. Ein weiteres Gastspiel folgt in Köln gelegentlich der „Pressa".

Schuberts Singspiel „Die Freunde von Salamanka" wurde am Stadttheater Halle uraufgeführt.

Hannover brachte am 9. Juni im Rahmen einer Festwoche die Erstaufführung von Busonis „Doktor Faust".

In Görlitz fand vom 1. bis 3. Juni das 20. Schlesische Musikfest statt.

## PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Privatdozent Dr. J. Müller-Blattau, Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars und des Instituts für Kirchen- und Schulmusik an der Albertina ist zum a. o. Professor an der Universität Königsberg ernannt worden.

A. Casella hat sein neues Violinkonzsrt Professor Szigeti gewidmet und ihm das alleinige Aufführungsrecht für 1928/29 übertragen.

Heinrich Werlé, Abteilungsleiter an der Städt. Musikhochschule zu Mainz, wurde als Dozent für Musik an das Pädagogische Institut der Universität Leipzig berufen.

Dem a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Berlin, Dr. Kurt Sachs, ist ein Lehrauftrag für Instrumentenkunde erteilt worden.

Der a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Kiel, Generalmusikdirektor Dr. Fritz Stein, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

Der bisherige Oldenburger Landesmusikdirektor Werner Ladwig wurde als Generalmusikdirektor und musikalischer Oberleiter an das Stadttheater Königsberg/Pr. berufen.

Der Opernregisseur Dr. Wolfgang Herbert wurde für die kommende Spielzeit als künstlerischer Leiter und stellvertretender Direktor an das Theater des Westens, Berlin, verpflichtet.

AUSLAND

Die Salzburger Festspiele wurden nunmehr endgültig auf die Zeit vom 26. Juli bis 30. August festgelegt. Der Spielplan sieht folgende Aufführungen vor: „Zauberflöte", „Fidelio", „Iphigenie auf Tauris", „Cosi fan tutte", „Die Räuber", „Jedermann" und das „Perchtenspiel", 5 Orchesterkonzerte, Benovoli-Messe und Serenaden.

In Salzburg wird von der Internationalen Stiftung Mozarteum im Juli und August eine „Zauberflöte"-Ausstellung veranstaltet, die ein vollständiges musikhistorisches, literarisches und bühnengeschichtliches Bild der Entstehung der Oper, der Erstaufführungen und des Fortlebens des Werkes bis zur Gegenwart geben soll.

Durch Vereinigung zweier bis dahin gesondert bestehender Organisationen hat sich in Wien der „Österreichische Komponistenbund" konstituiert, der in eine Sektion für ernste und eine für heitere Musik gegliedert, nunmehr die Interessenvertretung sämtlicher schaffender Musiker Österreichs repräsentiert. Zum gemeinsamen Präsidenten wurde Dr. Rudolf Sieczinsky gewählt. In den Vorstand wurden entsandt: von der Sektion für ernste Musik: Dr. Josef Marx (Obmann), Dr. Hans Gal (Schriftführer), Alban Berg, Dr. Wilhelm Grosz, Prof. Robert Heger, Dr. Karl Weigl, Dr. Egon Wellesz; von der Sektion für heitere Musik: Dr. Richard Glueck (Obmann), Sylvester Schieder (Schriftführer), Karl M. Jaeger, Wilhelm August Jurek, Ludwig Prechtl, Dr. Ludwig Rochlitzer, Josef Roscher, Ehrenpräsidenten sind Dr. Richard Strauß und Franz Lehar.

Das Budapester Philharmonie-Orchester wird im Juni zwei Konzerte in London unter E. von Dohnanyis Leitung geben.

In London findet ein dreitägiges Musikfest statt, welches ausschließlich der jüdischen Musik gewidmet ist.

Strawinsky hat soeben sein „Requiem" beendet.

Bruno Walter hatte in Paris mit dem von ihm geleiteten, von der französischen Gruppe der internationalen Theatergesellschaft veranstalteten Konzert-Zyklus bedeutenden Erfolg.

Die Singakademie zu Berlin gab auf Einladung Mailänder Konzertgesellschaften unter Professor Gg. Schumann mehrere Konzerte mit deutschen Oratorienwerken. Bei dieser Gelegenheit kam Bachs h-moll-Messe und Händels „Israel in Ägypten" zur überhaupt ersten Aufführung in Italien.

Ottmar Schöcks Musikdrama „Penthesilea" kam an der Züricher Oper zur schweizerischen Erstaufführung.

Unter Professor Malko von der Philharmonie in Leningrad hat sich im Verein mit Professor Assafieff, Schaperin, Einsburg, Glasunoff und Sandberg ein Komitee gebildet, das sich privatim die Pflege musikalischer Beziehungen Rußlands zum gesamten Ausland und ausländischen Musikern zur Aufgabe gemacht hat.

Das von der Regierung der Sowjet-Union nunmehr angenommene neue Urheber-Schutzgesetz sichert dem Autor ein lebenslängliches Recht auf sein Werk zu, während die Schutzdauer bisher nur auf 25 Jahre festgesetzt war. Eine Ausnahme bilden choreographische Werke, Pantomimen, Filmtexte und Filmstreifen, für die das Urheberrecht auf 10 Jahre beschränkt wird, wie auch Lichtbilder, deren Urheberrecht nach dem neuen Gesetz 5 Jahre lang dem Autor bleibt. Nach dem Tod des Autors geht das Urheberrecht für die Frist von 20 Jahren an die Erben über. Das Recht des Autors an sein Werk kann durch einen Verlagsvertrag aufgehoben werden. Ebenso kann es von der Regierung der Sowjet-Union bei derjenigen Bundesrepublik in der das betreffende Werk zuerst herausgegeben wurde, zwangsmäßig, jedoch gegen Entgelt erworben werden.

Die türkische Regierung beabsichtigt, Reformen nach deutschem Muster am Konservatorium und an den Theatern Konstantinopels durchzuführen. Der Dresdener Staatsopernkapellmeister Kurt Striegler, der im vergangenen Jahr auf Einladung der Präfektur in Konstantinopel sehr erfolgreiche Konzerte mit dem Gazi-Orchester leitete, ist als künstlerischer Fachberater der türkischen Behörden gewonnen worden.

VERSCHIEDENES.

Gemäß Beschluß der internationalen Konferenz in Rom bleibt die 30 jährige Schutzfrist beibehalten, d. h. der bisher sehr umstrittene Artikel 7 der Berner Konvention wird unverändert bestehen bleiben.

Die Philharmonische Gesellschaft Hamburg feiert in diesem Jahre ihr 100 jähriges Bestehen.

Der Bund deutscher Musikpädagogen e. V. hält seine ordentliche Hauptversammlung am 17. Juni in Hamburg ab.

Der II. deutsche Tänzer-Kongress, der vom 22. bis 26. Juni in Essen stattfindet, hat in seinem Programm folgende Themen in Vortrag und Diskussion vorgesehen: Tanztheater und Theatertanz – Tanzschrift und Choreologie – Tanzpädagogik – Laientanz. Ferner findet erstmalig eine Ausstellung für Bewegungskunst statt, die einen Überblick über die gegenwärtige tänzerische Arbeit geben soll.

Die Columbia Phonograph Comp. in New-York hat außer dem bereits erwähnten 20.000 Dollar Wettbewerb, anläßlich der Schubert Jahrhundertfeier einen Preis von 1.000 Dollar für alle Untersuchungsarbeiten, die zur Entdeckung der verlorenen „Gastein"-Symphonie Schuberts aus dem Jahre 1826 führen, ausgesetzt.

# GESAMTSCHAFFEN

## Chor:

**Liederbuch** für mehrere Singstimmen, op. 33
Erstes Heft: 6 Lieder nach alten Texten.
Für gemischten Chor 4-6stimmig a cappella
Partitur vollständig . . . . . . . . . M. 4.—
Chorstimmen nach Vereinbarung
Vom Hausregiment (Luther) 6st. / Frauenklage (Burggraf zu Regensburg) 5st. / Art lässt nicht von Art (Spervogel) 4st. / Der Liebe Schrein (Heinrich von Morungen) 5st. / Heimliches Glück (Reinmar) 6st. / Landsknechtslied 6st.

## Bühnenwerke:

**Cardillac.** Oper in 3 Akten (4 Bildern), Text nach E. T. A. Hoffmanns „Fräulein von Scuderi" von F. Lion, op. 39
Klavier-Auszug (Singer) . . . M. 18.—
Führer (Willms) M. 1.50, Textbuch M. 1.—

**Mörder, Hoffnung der Frauen**
Oper in 1 Akt von O. Kokoschka, op. 12
Klavier-Auszug . . . . . . . . M. 10.—
Textbuch zus. mit op. 20 und 21 . M. —.80

**Das Nusch-Nuschi**
Ein Spiel für burmanische Marionetten in 1 Akt von Franz Blei, op. 20
Klavier-Auszug . . . . . . . . . . M. 12.—
Textbuch zus. mit op. 12 und 21 . M. —.80

**Sancta Susanna**
Oper in 1 Akt von A. Stramm, op. 21
Klav.-Ausz. M. 10.— Studien-Part. M. 6.—
Textbuch zus. mit op. 12 und 20 . M. —.80

**Hin und zurück.** Sketch mit Musik.
Text von Marcellus Schiffer, op. 45 a
Klavier-Auszug M. 5.— Textbuch M. —.50

**Der Dämon.** Tanzpantomime v. Max Krell, op. 28
Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . M. 8.—

**Musik zu Tuttifäntchen.** Weihnachtsmärchen in 3 Bildern v. Hedw. Michel u. Franziska Becker
Klavier-Auszug . . . . . . . . . . M. 4.—

## Haus- und Gemeinschaftsmusiken:

**Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde,** op. 45
No. 1 Frau Musica. Musik zum Singen und Spielen (Luther).
Partitur M. 3.— Stimmen zus. M. 2.50
St. einzeln: Singstimme —.30, Instrum. —.50
No. 2 Acht Kanons für 2 Singstimmen mit Instr.
Partitur M. 2.50 Stimmen zus. M. 1.80
Stimmen einzeln: Singst. —.75, Instrum. —.30
No. 3 Ein Jäger aus Kurpfalz, der reitet durch den grünen Wald. Spielmusik für Streicher und Holzbläser
Part. M. 2.—, Stimm. zus. M. 3.—, einz. M. —.50
No. 4 Fünffingerstücke für Klavier in Vorber.

In der Sammlung »DAS NEUE WERK« (Verlag Schott und Kallmeyer) erschienen:

**Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen,** op. 43 I.
Studien-Partitur M. 2.—, Stimmen M. 3.50, jede Stimme einzeln M. —.40, Spielanweisung (Höckner) . . . . . . . . . . . . . M. —.50

**Lieder für Singkreise,** op. 43 II.
Vier Lieder zu drei Stimmen nach Gedichten von Platen, Rainer Maria Rilke u. Matthias Claudius
Singpartitur . . . . . . . . . . M. —.80

**Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel,** op. 44
I: 9 Stücke in der ersten Lage für den Anfang für zwei Geigen oder zweistim. Geigenchor
Spielpartitur . . . . . . . . M. —.80

**Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel** (Fortsetzung):
II: 8 Kanons in der ersten Lage für wenig Fortgeschrittene für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor mit begleitender 3. Geige od. Bratsche. Spielpartitur M. 1.20
III: 8 Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittenere für zwei Geigen, Bratsche und Violoncello (einzeln und chorisch besetzt)
Studien-Partitur M. 2.—, Stimmen M. 2.50, jede Stimme einzeln M. —.75
IV: 5 Stücke in der ersten Lage f. Fortgeschrittene für Streichorchester
Studien-Partitur M. 2.—, Stimmen M. 3.—, jede Stimme einzeln M. —.75

*Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung.*

# SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

# Neuere Orchesterwerke

| Besetzung Stimmen | Komponist, Werk | Spieldauer Minuten |
|---|---|---|
| | **I. Albeniz** | |
| — | Iberia-Suite (Arbos). In Vorbereit. | — |
| | **A. Casella** | |
| 21 | Pupazzetti (5 Stücke) | 22 |
| | **Conrad Beck** | |
| 5 | Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester | 20 |
| | **M. de Falla** | |
| 28 | Nächte in spanischen Gärten. (Klavier und Orchester) | 35 |
| 28 | Zwischenspiel und span. Tanz aus „Ein kurzes Leben“ | 15 |
| 33 | Drei Tänze aus „Der Dreispitz“ | 25 |
| | **P. A. Grainger** | |
| 14/19 | Mock-Morris, Irischer Tanz | 3 |
| 7 | – für 7st. Streichorchester | 3 |
| 21/28 | Molly on the Shore | 6 |
| 7 | – für 7st. Streichorchester | 6 |
| 28/34 | Shepherds Hey (Morris-Tanz) | 5 |
| 8 | Irish Tune für Streichorchester und 2 Hörner | 5 |
| | **Jos. Haas** | |
| 15 | op. 64 Variationen über ein altes Rokoko-Thema | 40 |
| | **Ernesto Halffter** | |
| 18 | Sinfonietta in D dur | 35 |
| | **Paul Hindemith** | |
| 12 | op. 24 Nr. 1 Kammermusik Nr. 1 | 30 |
| 10 | op. 28 Konzertsuite aus „Der Dämon“ | 25 |
| 26 | op. 38 Konzert für Orchester | 17 |
| 22 | op. 41 Konzertmusik für Blasorch. | 15 |
| 33 | Tänze aus Nusch-Nuschi | 12 |
| | **Ph. Jarnach** | |
| 35 | op. 11 Sinfonia brevis | 22 |
| 31 | op. 19 Morgenklangspiel | 15 |
| | **E. W. Korngold** | |
| 32 | op. 4 Schauspielouvertüre | 16 |
| 31 | op. 5 Sinfonietta | 45 |
| 19 | op. 11 Suite aus „Viel Lärmen um Nichts“ | 25 |
| 44 | op. 13 Symph. Ouverture „Sursum corda“ | 22 |
| 40/41 | Vorspiel u. Karneval a. „Violanta“ | 18 |
| 33 | Zwischenspiel aus „Das Wunder der Heliane“ | 12 |

| Besetzung Stimmen | Komponist, Werk | Spieldauer Minuten |
|---|---|---|
| | **G. F. Malipiero** | |
| 14 | Oriente immaginario | 20 |
| 15 | Groteske | 7 |
| 35 | Ditirambo Tragico | 20 |
| 35 | Impressioni dal vero. Suite II | 30 |
| 15 | La Cimarosiana. Suite | 12 |
| | **D. Milhaud** | |
| 21 | Saudades do Brazil, Suite v. Tänzen | 40 |
| | **G. Pierné** | |
| 35 | Impressions de Music Hall | 20 |
| | **M. Ravel** | |
| 37 | Alborada del Gracioso | 10 |
| 34 | Une barque sur l'océan | 8 |
| 15 | Pavane | 5 |
| | **W. Schulthess** | |
| 19 | op. 9, Serenade f. kl. Orchester | 30 |
| | **Cyril Scott** | |
| 40 | Zwei Passacaglien | 25 |
| 23 | Egyptische Suite | 25 |
| | **B. Sekles** | |
| 38 | „Sommergedicht“. 3 Sätze | 12 |
| | **Rudi Stephan** | |
| 36 | Musik für Orchester | 20 |
| 7 | Musik f. sieben Saiteninstrumente | 25 |
| 29 | Musik für Geige und Orchester | 20 |
| | **I. Strawinsky** | |
| 36 | Feuerwerk. Fantasie | 8 |
| 17 | Suite Nr. 1 für kleines Orchester | 15 |
| 19 | Suite Nr. 2 für kleines Orchester | 15 |
| 11 | Ragtime | 12 |
| 31 | Feuervogel-Suite | 30 |
| | **B. Stürmer** | |
| 14 | op. 24 Tanz-Suite | 10 |
| 14 | op. 25 Zeitgesichte, 3 Tänze | 10 |
| | **E. Toch** | |
| 6 | op. 30 Tanz-Suite | 25 |
| 10 | op. 33 Fünf Stücke | 20 |
| 22/27 | op. 39 Spiel für Blas-Orchester | 10 |
| 28 | op. 42 Komödie für Orchester | 18 |
| 28 | op. 45 Fanal | 10 |
| 15 | Vorspiel zu einem Märchen | 7 |
| | **L. Windsperger** | |
| 32 | op. 22 Sinfonie in a moll | 55 |
| 31 | Konzertouvertüre | 18 |
| 30 | Vorspiel zu einem Drama | 12 |

Ansichtsmaterial bereitwilligst

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

## Notenbeispiele zur Meloskritik ⟨Hindemith, Cardillac, op. 39⟩

**1. Beispiel**

Ach brich nicht ent-zwei —, un-ent-schloss-nes ge-teil — tes Herz

**2. Beispiel**

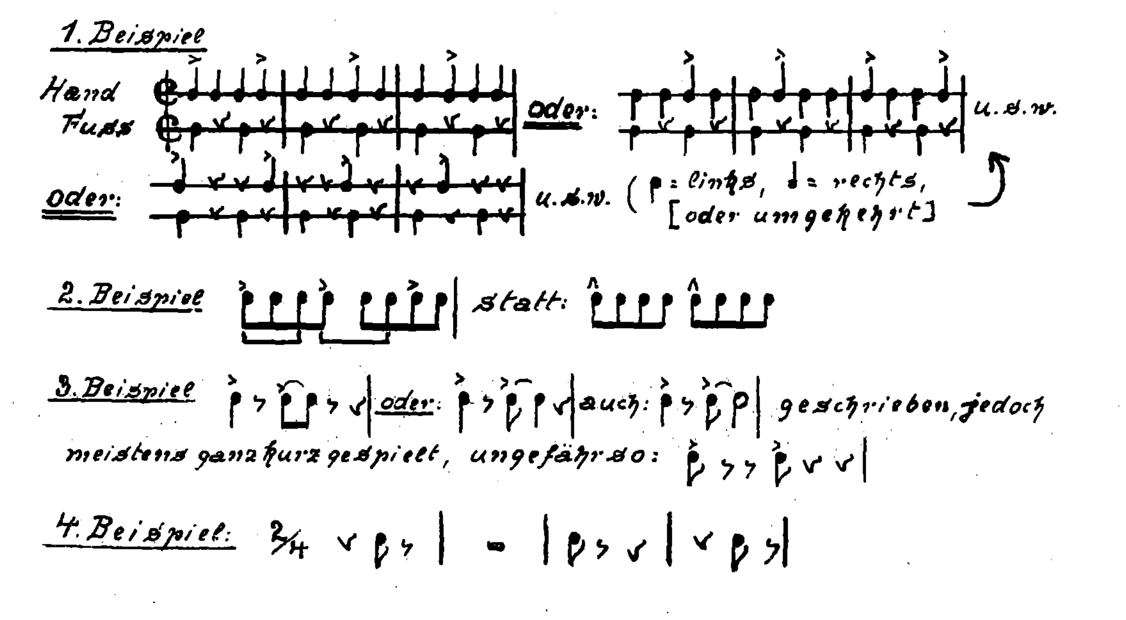
Trin ker, kommt — zum Rausch ——— des Bluts!

**3. Beispiel**
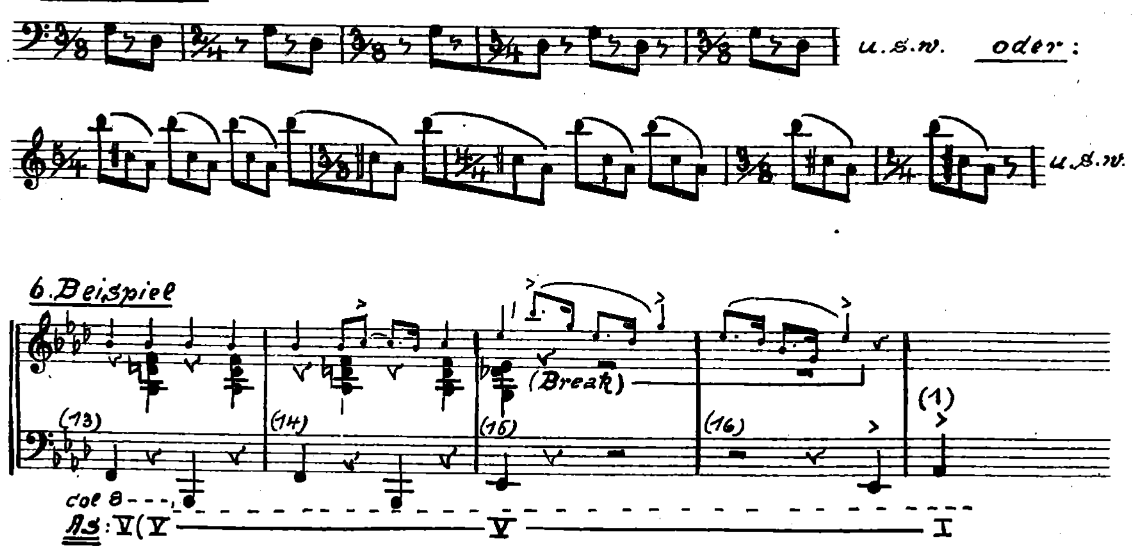
Die Wüs-te füllt ich ge — wal-tig auf. Grab tief im Gold, ihr Hände! Neu-er Ring!

Neu — e Ket-te! Wo ——— ist das mir Ge — raub-te?
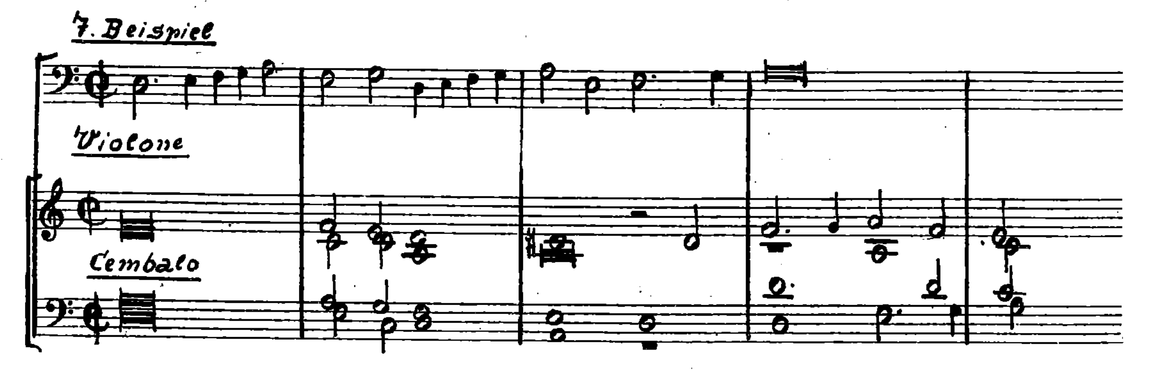
## Notenbeispiele zu dem Aufsatz: „Seiber, Jazz als Erziehungsmittel"
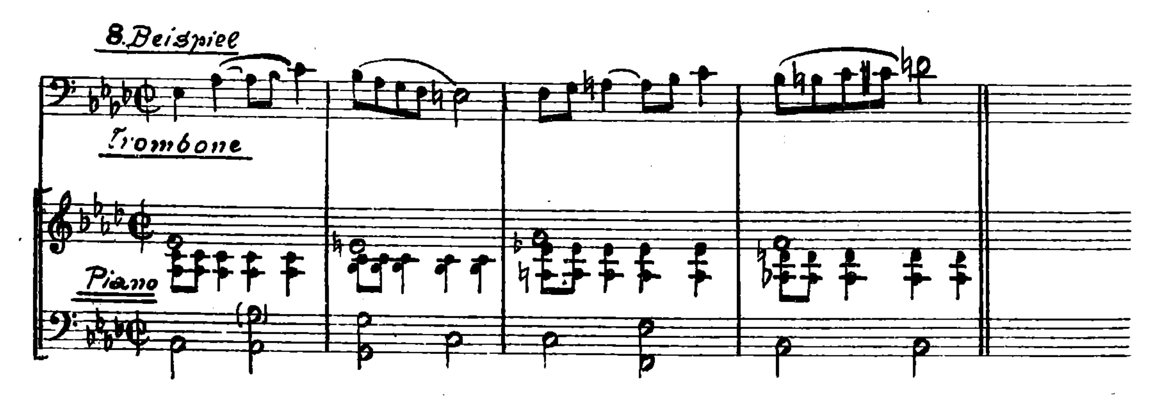








Recercada sobre „Doulce memoire" (aus Ortiz: „Tratado")




Aus einer amerikanischen „Anweisung zur Improvisation" für Posaune



# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3735) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Für Anzeigen und Verlagsmitteilungen verantwortl.: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529. 530; Telegr.: Scotson; Postscheck nur Berlin 19425 Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. (12 H.) 8.– Mk., viertelj. (3 H.) 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.


## ZUM INHALT

Der Gedanke der Deutschen Kammermusik Baden-Baden steht im Mittelpunkt dieses Heftes. Es ist in Arbeitsgemeinschaft mit dem künstlerischen Ausschuß entstanden. Die Zeitschrift versucht, die Idee dieses Musikfestes durch positive Mitarbeit zu unterstützen, weil hier, und wohl nur hier, Fortschritt und Zukunft, Unabhängigkeit von allen Bindungen nationaler oder internationaler Art zu spüren ist. Die Aufsätze des Hauptteils bezeichnen die Situationen der Kammeroper, der Kantate, der Orgelmusik und Problem der Filmmusik. Das sind die vier Stoffgebiete, welche die musikalischen Veranstaltungen umspannen. Mittelbare oder unmittelbare Anknüpfung an die aufgeführten Werke, ohne auf deren Bewertung irgend einen Einfluß zu nehmen, stellen sichtbare Beziehungen her. So soll das Heft in tieferem Sinne, als es sonst durch Analysen und Monographien geschieht, der „Einführung" dienen.

Die Meloskritik sucht eine Anknüpfung dadurch, daß sie auf den Begriff der Kurzoper, der in mannigfachen Erscheinungsformen in unserer Zeit steht, von konkreten Beispielen aus eingeht. Die Umschau einbezieht markanteste Vorgänge und Erscheinungen des gegenwärtigen deutschen Musiklebens und will so das Bild der Zeit vervollständigen.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

## KAMMEROPER

1.

Als im letzten Jahre das Donaueschinger Kammermusikfest nach Baden-Baden verlegt wurde, ergab sich als Vorteil dieses Umzugs die Möglichkeit zur Aufführung von Bühnenwerken. In Donaueschingen galt alle Arbeit der Kammermusik und der Festigung eines neuen Stils des Kammermäßigen auf den verschiedensten Gebieten. Kammermusik sollte wieder etwas für sich und aus sich selbst heraus sein und sich bewußt gegen alles Orchestrale wie Symphonische abgrenzen. Man besann sich auf verbindlichere Formen des Musizierens; aus dem Musizieren erwuchsen Formen, erwuchsen neue Wichtigkeiten: Beweglichkeit, Tempo, Rhythmus, Kontrapunktik, konzertanter Stil, engere Kontakte mit den Hörern.

Die Einbeziehung der Bühne in den Bereich der neuen Aufgaben lag nahe. Zumal die grosse Oper als starrer Erbklotz stehen geblieben war und immer entschiedener auf der scheinbaren Ewigkeit der Gesetze unseres Theaterbetriebs aufbaute. Auch hat die Oper sich soziologisch zu sehr festgelegt. Es gibt heute keine „Wagnerianer" mehr die aus Begeisterung und Bekenntnis zu neuen Werken, zu Werken überhaupt, das Theater füllen; an ihre Stellen sind die sozialen Besucherorganisationen eines ungeistigen Bildungsmittelstandes getreten, der an seinen regelmäßigen Wochenabenden ins Theater geht, um sich irgendetwas, etwas beliebiges, anzuhören. Die Sehnsucht nach einem verbindlicheren Theater mußte also unter schaffenden Menschen notwendig lebendig werden; die Produktion muß sich wieder einen beschwingenderen Sinn schaffen. Nur mit wenig Menschen jedoch kann man rechnen. Also gibt die Kammerbühne die gesuchte Möglichkeit. Und im Kammerstil liegen zugleich die besonderen und feineren Möglichkeiten einer verbindlichen Kunst: das konzertierende Ensemble, die kontrapunktische Selbständigkeit und Durchsichtigkeit in der Verbindung von Stimmen und Instrumenten, die differenzierte Rhythmik.

*

Die Beziehung zum Menschen, zu dem Menschen von heute, die Grade und Formen der Verbindlichkeit, dies sind die eigentlichen Probleme unserer Kunst in dieser Zeit. Hier liegen die Wandlungen, die Aufgaben und die Gefahren.

Für die neue Oper sind drei Formen möglich geworden. Man kann mit der Zukunft und einem sensiblen und intellektuellen, erlebnisfähigen Menschen rechnen in der Hoffnung, daß einsamste Komplikationen, für ihn einmal zur erschütternden Selbstverständlichkeit werden; dies ist der Typ des „Wozzek". Das kritiklose, immer zufällige Massenpublikum der größeren Städte aber ist nur durch das amerikanisierte Theater der Aktualitäten und durch den Revuestil zu gewinnen. Solche Kunst wird immer über die Sensation hinaus anregend sein, Formen andeuten, sie kann als politische Kunst von Bedeutung sein, doch wird sie immer durch ihren Minutenwert relativiert bleiben, geschwächt durch die Einstellung auf die reine Gebrauchsmäßigkeit. Stärke

ergibt sich aus der Einstellung auf den Gebrauch für ein Werk erst, wenn mit dieser Einstellung die Bemühung um eine neue Tradition verbunden ist und das Publikum der Musik im Werke, dem Musikalischen im Werke erobert werden soll, wenn sich die Musik in den Vordergrund stellt und selbst Formen schafft, und zwar Formen, die gehört werden können, die dem Hörer den Weg in die Musik erleichtern und selbstverständlich machen, indem sie ihm eine Erwartung, eine vorher gegebene und in gewissem Sinne traditionelle Einstellung ermöglichen. Dies ist die Idee und die Stärke von Hindemiths „Cardillac". Hier aber schon ist der Rahmen der „großen Oper" aufgelöst, intimeres Hören wird gefordert. Die Kammerform ergibt sich als Konsequenz und als Aufgabe. Sie wird notwendig als Studienformat für neue große Form und zugleich als eine neue Gattung für sich, die sich ihre Form und ihr Publikum erst neu schaffen und gewinnen muß.

*

Sinn für kleine Form ist Sinn für Form überhaupt, für Wirkung und Geltung durch die Form. Solche Betonung der Form und einer Wirkung aus der Form heraus ist nicht „Formalismus" im schlechten Sinn, sobald die Form einen Sinn hat, sobald sie durch die Zugehörigkeit zu irgend einer traditionellen Verwendung bestimmt ist und nicht im Interesse einer allgemeinen ästhetischen Wirkung nur als „Mittel" verwendet wurde. Die Kammerform der Oper ist heute noch auf der Suche nach einer solchen notwendigen Zugehörigkeit; sie schafft sich erst ihre Tradition und ihre musikalische Struktur. Wir haben auch wenig geeignete kleine Bühnen, nirgends eine Bühne mit musikalischem Kammerspielplan; und im Spielplan der großen Bühne bleibt die Kammeroper zu sehr Sonderfall, was aber dem Gebrauchscharakter, der mit ihrer Form verbunden ist, wiederum garnicht entspricht. Das geforderte Publikum jedoch würde sich rasch finden: die gewisse Zahl der Wartenden, die eine unterhaltende, fesselnde und kultivierte neue Kunst suchen, die sich in Form und Stoff auf unser heutiges Leben bezieht, dessen Kenntnis als eigentlichste und wichtigste psychologische Voraussetzung zum Verständnis solcher Kunst mit in das moderne Theater gebracht werden muss. Denn so nur ist lebendiges Theater möglich, das in gereinigter Form unsere ästhetische Tradition weiterführt und sich als Kammerkunst der Massenkunst gegenüberstellt.

Ein besonderer Idealfall übrigens ist in der augenblicklichen Lage denkbar: Es könnte sich ein reisendes Ensemble von Sängern und Instrumentalisten bilden, das neue kurze Bühnenwerke kleinster Besetzung in vielen Städten spielt. Eine geschickte Organisation könnte hiermit großen Erfolg haben. Es würde auch zugleich der neuen Stilform der Weg geebnet werden und die stilistische Ausprägung immer neuer Werke gefördert werden.

2.

Die Verschiedenartigkeit der im letzten Jahre aufgeführten Kammerbühnenwerke spiegelte diese noch ungeklärte Lage. Mit jedem Werke war etwas ästhetisch völlig Verschiedenes gemeint und gewollt. Milhaud stellte in seiner „Opéra minute" ein ganz aus dem Klanglichen heraus abgerundetes Kammerwerk auf die Bühne, ohne jede Formproblematik, mit der, für unsere Begriffe naiven, Sicherheit der intellektuellen und ästhetischen Tradition der Franzosen. Hindemith präzisierte am sichersten einen neuen Typ mit seinem Sketch „Hin und zurück"; einem Werk, viel weniger Kammeroper, als hei-

heiteres Spiel für eine musikalische Kleinkunstbühne, ganz aus dem Musizieren heraus gestaltet. Tochs „Prinzessin auf der Erbse“ war am ausgesprochensten Kammeroper, klein gewordene Oper; Weill überschritt mit seiner literarischen Jazzrevue „Mahagonny“ den Rahmen des Kammermäßigen noch weit mehr, weshalb auch jetzt das Werk umgearbeitet und erweitert wurde.

Unter den neuen Bühnenwerken der diesjährigen Badener Aufführungen schließt sich das Stück des jungen Schönbergschülers Gronostay bis zu gewissem Grade an den Typ von Hindemiths „Hin und zurück“ an. Es ist nicht als Kammeroper, sondern für eine Kleinkunstbühne gedacht, von deren Zukunft der Komponist überzeugt ist. Für diese Kleinkunstbühne, ein Kabarett der Zeitgemäßen und Kultivierten, gibt es – wie in diesen „Zehn Minuten“ – eine ganz besondere Möglichkeit der Stilisierung in Verbindung mit Musik, ähnlich der Stilisierungswirkung im guten Marionettentheater. Durch die Tatsache der Darstellung selbst, durch die Verdichtung auf kleine Räumlichkeit und schmale Zeitlichkeit, ergibt sich die Zuspitzung einer Situation, die an sich ganz belanglos sein kann. In dieser Zuspitzung liegt die Wirkung, sie kann sich bis zur Überspitzung steigern; Komik und Ernst gehen ineinander über und werden zur „Sachlichkeit“. Der Sinn entspringt aus dem Spiel selbst. Und da nun „Spielen“ für ein solches Stück Musizieren heißt, schafft die Musik das Tempo, den Esprit, den Sinn der Darstellung und zwingt ihre Formen in den Vordergrund. Die Musik regiert, solange der Text nur das Hin und Her des musikalischen Spieles spiegelt. An besonderen Stellen jedoch, die für das Verstehen des textlichen Zusammenhanges wichtig sind, tritt die Musik zurück und wird mit ihren Pausen zugleich zur Spannung. Um die leichte Faßlichkeit des Vorgangs bei nur einmaligem Hören war es dem Komponisten besonders zu tun, wenn ihm auch der problemlos amüsante Text im ganzen nur ein Anlaß zum Musizieren war. Die Musik hat es mit ihren zehn Minuten sehr eilig; sie wirkt durch die rhythmische Variation dieses fast immer gleichen Eilens. Die harmonische Ordnung orientiert sich an freien Klangzentren, die zur Tonalität werden und die Ausschaltung der Konsonanzfunktionen bedingen. Die Instrumentation betont das Spitze und Scharfe; sie ist nach dem Gruppenprinzip systematisiert; Jazzbläser und solistische Streicher. Der Text ist nichts als Situation, die sich in der Musik zuspitzt: ein Missionar und ein Theateragent erhalten im Augenblick ihrer Abreise von Afrika zwei über ihre Zukunft entscheidende Telegramme: der Missionar muß einen Bekehrungsrekord schnellstens um mindestens eine Seele überbieten, der Agent muß einen neuen schwarzen Tanzstar für Paris gewinnen. Sie kämpfen um ein Negermädchen, das gerade Abschiedsgrüße bringt, aber rasch vor den europäischen Angeboten wieder zu ihren Urjazzfesten zurück ins Dorf flieht. Beide sinken gebrochen zusammen. Das Singen des Mädchens wird besonders fesseln; eine neue Form von gleichsam internationaler Lyrik. Hier und in einigen parodistisch anklingenden Stellen liegen die wenigen Ruhepunkte des Stückes.

Gustav Kneips „Tuba mirum“ ist hierzu im Gegensatz, auch musikalisch, von gleichsam bürgerlicher Komik, ein harmloser Scherz, der für einen besonderen musikalischen Effekt die Situation schafft. Während einer Festaufführung des „Barbier“, die zu Ehren eines persischen Schahs stattfindet, erhält der hinter den Kulissen beschäftigte Orchesterdiener Haase ein Telegramm mit dem „großen Los“: Hunderttausend Mark. Nun kann er endlich „Künstler“ sein. Und zwar sofort. Er ergreift sein Lieblingsinstrument, die

Baßtuba und kontrapunktiert sehr frei zu Rossinis Musik und erhält zuletzt für diese Glanzleistung des Abends von dem kunstverständigen Schah den persischen Sonnenorden.

Die beiden anderen Werke sind Kammeropern, keine „Kleinkunst"; beide ernst, Hermann Reutters „Saul" sogar durchaus streng. Er nimmt einen äußerst sprachstarken Einakter von Lernet-Holenia und steigert dessen Naturalismus zur hintergründigen Handlung. Die Szene schildert den Besuch des innerlich schon völlig gebrochenen, aber immer noch mit der Fragwürdigkeit Gottes ringenden Saul bei der Hexe von Endor, die ihm den toten Priester Samuel, der ihn zum König gesalbt hatte, als Vision beschwört. Die Hexe (eine epileptische Bauernmagd) erkennt erschreckend Saul, den König, der alle „Hexen" verbrannt hatte, dem nun der Geist Samuels den Untergang in der kommenden Schlacht verkündet. Reutter wählt ein Kammerensemble der intensivsten Instrumente: Piccolo, Klarinette, Fagott, Trompete, Horn, Klavier, Bratschen, Celli. Nur die Hexe und Saul singen. Doch immer tritt auch in diesen Rollen das gesprochene Wort dazwischen, teils um das Verstehen zu erleichtern, teils um durch schärfere Farbe hineingeschleuderte schnellste Bewegung die Intensität zu steigern. Die Verbindung von Klavierklang und Bläsern ergibt eine besonders strahlende Farbe. Über leuchtenden Akkorden entfalten sich im „Grave" des Vorspiels schon weitschrittige Linien. Aus Linien entwickeln sich Motive, Sauls Trompetensignal. Die szenischen Zusammenhänge sind von der Musik aus motivisch streng zusammengefaßt; die Motive werden linear ausgesponnen und rhythmisch abgewandelt. Sauls Vision beginnt, indem er innerlich die Musik Davids vernimmt; hieraus entwickelt sich als konzentrierte Hauptsteigerung und als Mittelpunkt des Stücks eine Passacaglia über einem 13-taktigen Thema, das mit strengen Schritten beginnt, sich rhythmisch intensiviert und in späteren Variationen in Figuration aufgelöst wird. Dann folgt nur mehr ein kurzer Schluß. Saul gehorcht demütig der Hexe und verzehrt stumm eine angebotene Mahlzeit der Bauern; es ist ja nun gleichgültig, was er weiterhin tut; es erklingt, rhythmisch verbreitert, die Musik der „Hexe", der kranken Bauernmagd.

Das Stück des Russen Mossolow kommt noch aus einer durchaus anderen Welt; es hat mit den drei deutschen Stücken nichts gemein. Die Szene könnte einem der kleinen Romane Dostojewskis entnommen sein: Ein des Fechtens unkundiger „Fremder" wird nach einem Streit zum Duell genötigt und muß für dieses bei einem Professor der Fechtkunst wider seinen Willen Unterricht nehmen. Diesen Professor aber trifft er gerade im Zustande tiefer und dunkler Verzweiflung; er hat soeben beschlossen, sich in den Degen eines ungeschickten Schülers zu stürzen. Die Gelegenheit hierzu ist unverhofft schnell gekommen; er führt seinen Vorsatz aus. Der „Fremde" aber gilt sofort als Besieger dieses berühmten Fechters und wird mit grotesken Ehrungen überhäuft, zu deren Ablehnung dieser „Held" nicht einmal die Kraft findet. Zu diesem merkwürdig sachlichen Prosavorgang tritt nun eine Musik, die für unser Ohr noch ganz aus der Klanglichkeit der späten Werke Skriabins stammt, impressionistisch-hintergründig und zugleich doch noch chromatisch-gefühlsbedingt, eine verzweifelte und zugleich visionäre Stimmung vermittelnd, ein Gefühl davon, daß dieses russische Leben doch so gut ganz anders sein könnte, aber nun einmal einfach nicht mehr anders zu machen ist. Im Rhythmischen klingen fremde neue Momente einer erregenden Starrheit an. Es ist möglich, daß die Aufführung sehr überrascht und Unerwartetes bringt.

Hugo Holle (Stuttgart)

# ÜBER DIE KAMMERKANTATE

Im Programmheft des letzten Donaueschinger Kammermusikfestes habe ich eine kurze Charakteristik des neuen Madrigales, des modernen Kammerchores, so wie er sich dort zum ersten Mal in den Choraufführungen von 1925 und 1926 darbot, zu geben versucht. Die damals gemachten Erfahrungen auf dem Gebiet des a cappella Gesanges haben mancherlei Früchte getragen, die von Donaueschingen ausgehende Anregung war bald in einer stärkeren Berücksichtigung des intimen, unbegleiteten, für kleine Besetzung gedachten Chorliedes zu spüren. Die Zukunft wird lehren, inwieweit sich die wirklich schöpferischen Kräfte der jungen Komponistengeneration dieses Gebiet nutzbar machen und ausbauen werden.

Über den Rahmen des a cappella Chores hinausgehend bietet Baden-Baden bei seinem diesjährigen Kammermusikfest zum ersten Mal Kammerkantaten. Der Begriff Chorwerk war hier nur der Ausgangspunkt; die Beziehung zu ihm ist ja bei der Kantate nur ein lockerer, bei den Solokantaten fehlt sie eigentlich ganz. Die Kantate kann nur ganz allgemein als ein begleitetes Vokalwerk kleineren Formates (im Gegensatz zum umfassenderen Oratorium) aufgefaßt werden. Sie bietet eine Fülle von Spielarten als Solokantate, Chorkantate, gemischte Kantate mit Chor-, Ensemble- und Solosätzen, als ein- oder mehrteiliges Stück, neigt im Charakter bald mehr zum Lyrischen, bald mehr zum Epischen und eignet sich für ernsten Ausdruck ebenso wie für den heiteren, ja grotesken. Ebensowenig wie ihre Form und Besetzung läßt sich der Begriff „Kantate" eng begrenzen. Sie gilt im Gegensatz zur dramatischen Oper und zum halb dramatischen, halb episch-lyrischen Oratorium als vorherrschend lyrisches Vokalwerk mit Instrumentalbegleitung. Der lyrische Charakter sollte eigentlich durchgehend dialogische Gestaltung ausschließen. Doch findet sich diese schon frühzeitig in weltlichen, „dramatischen" Kantaten, die gewissermaßen kleine Singspiele in epischer Fläche, ohne die plastische Tiefe dramatischer Handlung sind (es sei da etwa an Bachs Kaffeekantate erinnert). Das Ineinanderlaufen der Grenzen verwandter Formen zeigt sich auch hier. Hauer nennt seine „Wandlungen" nach Worten Hölderlins ein „Kammeroratorium für Bühne oder Konzert", ohne daß es sichtbar oratorische Züge hat. Dagegen steht Milhauds Werk in seiner dialogischen Form dem Oratorium näher, obgleich das Fehlen von Chor- und Ensemblesätzen es ins Gebiet der Solokantate rückt. Aber der Name ist ja nicht entscheidend, betrifft nicht innere Gestaltung und Wert einer Schöpfung.

Was die vier in Baden-Baden herauskommenden Werke in dem Begriff Kantate zusammentreffen läßt, ist ihre kammermäßige Fassung, die ihrerseits typisch für den Stil unsrer zeitgenössischen, dem Repräsentativen und Massigen abholden Musik ist. Die geforderten Kammerorchester mit solistischer Besetzung gehen nicht über ein Dutzend Instrumentalisten hinaus, Herrmann begnügt sich mit drei Instrumenten. Charakteristisch für das Klangbild des modernen kleinen Orchesters, findet sich da die Bevorzugung der Bläser einschließlich des Saxophons, die Wahl starker Schlagzeuggruppen und des Klaviers als Orchesterinstrument. Der Chorkörper ist ebenfalls für kammermäßige Besetzung gedacht; bei Hauer z. T. sogar solistisch neben den sechs Solopartien, doch bleibt er immer im Gegensatz zu diesen in gruppenmäßigem Zusammenschluß. Hauer erreicht

so durch verschiedene Gruppierung im Chor (solistisches Quartett von je zwei Sopran- und Tenorstimmen oder zwei Alt- und Baßstimmen usw.), durch reine Solopartien und durch schließliches Zusammenfügen von Ensemble und geschlossenem Chor ein abwechslungsreiches vokales Klangbild. Während bei ihm aber der Chor mehr flächenhaft, farblich, gleichsam nur als Stimmungshintergrund, verwendet wird, steht er bei Hugo Herrmann im Vordergrund des musikalischen Geschehens. Das rhythmisch-melodische Element tritt hier beherrschend hervor. Die drei Instrumente sind motorischer Untergrund in meist ostinater Führung, beteiligen sich aber auch an der Durchführung thematischen Materiales. Eine Solostimme wird im ersten Stück für einige Kadenzen, eine andre im zweiten Stück für eine parodistische Arie heranzogen.

Bei Milhaud und Roters ist auf Chor- und Ensemblesätze verzichtet. Im Einklang mit André Gides Dichtung führt Milhaud nur drei Solostimmen für die Gestalten der Mutter, des verlorenen und des jüngeren Sohnes ein, während sich Roters für die vokale Auslegung der Gedichte Ringelnatzens mit einer Singstimme begnügt. Es sei im Zusammenhang mit diesen Werken auf die bezaubernde Kantate nach romantischen Dichtungen für Sopran, Oboe, Bratsche und Cello von Paul Hindemith hingewiesen, die, 1924 entstanden, wohl die erste Kantete in modernem Stil ist. Auch verdient die in Donaueschingen 1926 aufgeführte Kantate „Vom Tode“ für Kammerchor, Sopran- und Altsolo, Streichquintett und Klarinette von Hermann Reutter hier besondere Erwähnung.

Die innere Einheitlichkeit der Kantate wird bei Milhaud und Hauer durch die Dichtung geschaffen; bei Hauers einsätzigem Werk zudem eine formale durch reprisenartige Wiederholung des einleitenden Chorteiles. (Ob bei Milhaud auch musikalische Vereinheitlichung angestrebt, vermag ich leider nicht zu entscheiden, da mir die Partitur nicht zugänglich war). Bei Herrmann und Roters ist dagegen eine innere Zusammengehörigkeit durch den Text, wie sie die Kantate gegenüber einer mehr suitenartigen Aneinanderreihung von Orchester- oder Chorliedern verlangt, nicht ohne weiteres vorhanden. Beide greifen darum für den engeren Zusammenschluß zu musikalischen Mitteln. Herrmann, dessen Auswahl aus den Galgenliedern Morgensterns ja schon eine gewisse einheitliche Atmosphäre mit sich bringt, erreicht ihn durch thematische Zitierung des Anfanges im Finale des letzten Satzes. Roters gewinnt ihn durch motivisch-thematische Beziehungen zwischen allen Sätzen. So stellt das kurze Vorspiel bereits zwei für den weiteren Verlauf wichtige Motive auf; ebenso sind die drei instrumentalen Zwischenspiele – mit ihren Titeln „sachlich“, „romantisch“, „mechanisch“ gleichsam Vorspiele für die ihnen folgenden Lieder – in das thematische Geflecht eingewoben.

Die flüchtige Skizzierung dieser wenigen Werke zeigt, welch weites Gebiet schöpferischer Arbeit die Kammerkantate mit relativ geringen Mitteln durch die vielfältige Verwendungsmöglichkeit von Solostimmen, kleinem Chor und ein paar Instrumenten eröffnet. Auch hier darf von der ersten Anregung, von der ersten Diskussion vor großer Öffentlichkeit viel erhofft werden.

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

# ORGELMUSIK DER GEGENWART

Kaum ein anderes Gebiet des musikalischen Schaffens der Gegenwart ist in seiner Haltung so wenig gefestigt wie die Orgelkunst. Breit und tief sind die Ströme, die sich hier spalten, ineinander und gegeneinander fließen. Abhängigkeit vom Instrument und Instrumentenbau, bei der Orgel naturgemäß stärker als bei allen anderen Instrumenten, – dazu Hemmungen und Widerstände, die aus Verbundenheit alter liturgischer Traditionen sich ergeben, auf der einen Seite; auf der anderen die Tatsache, daß die Orgel, seit je das am meisten mechanisierte und darum an äußeren Wirkungsmöglichkeiten reichste aller Instrumente, gerade heute wieder prädestiniert ist, auch jener weltlichen Kunst, die nach Fülle und Vielfalt der Wirkungsmöglichkeiten schreit, der Kunst des modernen Theaters, des Kinos, der Straße zu dienen. So ergibt sich von selbst die Weite der Spannungen, die hier zu überbrücken sind. Schwieriger ist die Frage nach dem gemeinsamen Nenner. Es genügt nicht, sie einfach mit dem Hinweis auf die letzte Identität des technischen Begriffes „Orgel“, auf Spielmechanik, Pfeifen und Gebläse, zu beantworten. Ein anderes ist wesentlicher: die stete Tendenz der Orgel auf eine innere Zweckverbundenheit. Die in ihrem Wesen notwendig bedingte Objektivität, die durchschnittliche Größe ihrer Maße, die Distanz zwischen Spieler und Klangerzeugung wiesen ihr die Aufgabe, den übermenschlichen Lebensmächten und deren menschlichen Institutionen und Ausdrucksformen zu dienen, statt als neutrales Konzertinstrument die Gebärde ästhetischer Selbstherrlichkeit anzunehmen. Die Ausdrucksformen aber, die, ursprünglich vereint, in der späteren abendländischen Kultur allmählich immer schärfer auseinandertretend, die Wege der Kunst wie aller anderen kulturschöpferischen Äußerungen des Menschen am stärksten bestimmten, waren Kult und Tanz; die Askese des Gebets und die Sinnenkraft des Körpers. In ihnen beiden ist auch die Orgelkunst von Anbeginn an verwurzelt; in erster Linie, aber nicht nur im Gottesdienst. Hier war ihr Raum gegeben zu großartigster Entfaltung; und erst eine Zeit, die, wie das spätere 18. und vor allem das 19. Jahrhundert, eine lebensmäßige Zweckgebundenheit der Kunst als ästhetisch minderwertig, ja teilweise als entwürdigend auffaßt, die den subjektiven Ausdruck des Künstlers nicht mehr überpersönlichem Gesetz oder elementarvitalen Kräften unterordnet, sondern diese nur noch in jenem sich spiegeln läßt: eine solche Zeit konnte nicht mehr tragbarer Boden einer wahrhaft lebendigen Orgelkunst sein. Was übrig blieb, war eine kirchliche Orgelmusik, die blass, ohne eigenen Atem, von traditionellem Formengut zehrte; war auf der anderen Seite Orchestrion und Leierkasten; war schließlich, zwischen beidem, eine Konzertorgelkunst, die bestenfalls virtuose Interpretation älterer Meister bot, oft genug aber auch in seichtestem Bearbeitungswesen ihre Kräfte erschöpfte. Komponistenpersönlichkeiten, die der Orgel hier noch irgendwie originale Werte von Bedeutung vermitteln, wie etwa César Franck, sind Ausnahmeerscheinungen. Es ist andererseits gewiß kein Zufall, daß der größte Orgelmeister des 19. Jahrhunderts, Anton Bruckner, in tiefster instinktiver Erkenntnis dieser Lage fast nichts für Orgel hinterlassen hat, sondern seine Gedanken dem großen Orchester als dem eigentlichen Ausdrucksmittel seiner Zeit anvertraute. Dort freilich bekommen sie bei ihm oft eine echt orgelmäßige Plastik der Farben: während umgekehrt die Orgel

der Zeit auf Imitation der ineinanderfließenden Klänge des modernen Orchesterapparates ausging.

Damit ist die Situation bezeichnet, die die Gegenwart vorfand. Gegenwart im weiteren Sinne, beginnend mit einem Komponisten wie Max Reger, mit Orgelkünstlern wie Straube. Langsam und tastend erst setzte ein Wandel der Anschauungen ein. Regers Zurückgehen auf die vorklassischen Meister und insbesondere auf Bach ist Ausdruck eines neuen Stilwillens, noch nicht, wie man anfangs wohl gemeint hat, schon Zeichen einer neuen, in der Zweckgesinnung und in den Mitteln sich ausprägenden Stilform. Dies gilt auch für den überwiegenden Teil seiner direkten und indirekten Schüler und Nachfolger. Die Existenzfrage der Orgel wird von ihnen nicht beantwortet. Indessen kam von dort der Anstoß zu einer radikaleren Orgelbewegung, die eben heute sich auszuwirken beginnt. Außer Organisten und Orgelbauern sind ihre Träger Musikwissenschaftler wie Willibald Gurlitt, aber auch Nichtmusiker im engeren Sinne, wie der Theologe Chr. Mahrenholz, der Dichter Hans Henny Jahn. Die Tatsache, daß die heutige Orgelkunst nicht nur von denen, die selbst im Zentrum ihrer Problematik stehen, sondern gerade auch von solchen, die mehr von außen heran kommen, zum Gegenstand einer ihre geistigen wie technischen Grundlagen erfassenden „Reformbewegung“ gemacht wird, ist dabei durchaus symptomatisch. Der im vergangenen Jahr unter dem Vorsitz Straubes gegründete „Deutsche Orgelrat“ stellt die bislang letzte zusammenfassende Organisation dieser Bewegung dar. So stark auch ihr historischer Einschlag ist, so gewiß ist doch, daß sie weit mehr als nur historisierende, daß sie eine eminent gegenwärtige Bedeutung hat. Wenn man neuerbauten Orgeln wie der Freiburger Prätoriusorgel eine Disposition des 17. Jahrhunderts gegeben hat, so ist die äußere stilwissenschaftliche Begründung dafür in Wahrheit getragen von dem tieferen Bedürfnis einer Verwandschaft damaliger und heutiger Klangwelt, die sich unschwer auch auf anderen Gebieten heutiger Musikübung nachweisen läßt. Die starke Differenzierung weniger aber charakteristischer Stimmen – sehr weiche, volle Flötenregister gegenüber durchdringend glänzenden, scharfen Schnarrwerken – ermöglicht der Wiedergabe polyphoner Werke eine Durchsichtigkeit des Satzgefüges, eine Klarheit des tektonischen Aufbaues, die jüngster Musik in ähnlicher Weise entspricht wie der des Hochbarock. Darum haben wir in solchen scheinbar „historischen“ Orgeln vielfach zeitgemäßere Instrumente vor uns als in den meisten neuzeitlichen Konzert- und Kirchenorgeln, und weitgehend sind die Anregungen, die die gegenwartsbewußte Orgelbaukunst von dorther übernimmt. Vor allem aber und über alle Einzelheiten hinweg ist die junge Orgelbewegung überhaupt Ausdruck der wachsenden Bedeutung, die man der Orgel wieder beimißt. Dies geschieht notwendig zu gleicher Zeit, da die Bewertung des „Absoluten“ der Konzertmusik wieder geringer wird, da wieder der Wunsch auftaucht, Musik sinnvoll in einen Lebenszusammenhang hineinzustellen. Die entscheidende Frage dabei aber ist die: welches kann dieser Lebenszusammenhang heute sein? Hat die Kirche noch die universale geistige Stellung, um Stätte einer lebendig-neuen Orgelkunst zu sein? Oder haben heute schon andere Mächte genug bildende Kraft, um die organischen Voraussetzungen einer solchen Kunst zu geben?

Antwort auf diese Fragen kann nur das Schaffen geben. Ein Schaffen allerdings, das sich der Lebensfragen der Orgel bewußt ist und hellhörig selbst wiederum den

geistigen Bedürfnissen des heutigen Menschen Rechnung trägt. Ein solches zeitgenössisches Schaffen für die Orgel existiert bisher nur vereinzelt und in Ansätzen. Der Ernst, mit dem eine Persönlichkeit wie Kaminski noch Bindungen der Kirche in seinem Werk verlebendigt, die schöpferische Kraft andererseits, mit der etwa Hindemith heutigen Zeitnotwendigkeiten auf dem Wege mechanischer Orgelmusik zu Ballett und Film nachspürt, wären hier zu nennen. Nun erneuert Baden-Baden einen Versuch, der bereits auf der vor zwei Jahren stattgefundenen Freiburger Orgeltagung gemacht wurde (ohne daß er damals so, wie beabsichtigt, durchgeführt werden konnte): Orgelwerke junger Komponisten an repräsentativer Stelle einem Publikum zur Prüfung vorzulegen, das vorwiegend aus Fachleuten oder zumindest an dem Schicksal gegenwärtiger Musik stärkst interessierten Hörern besteht; gleichzeitig mit der Absicht, auf das gesamte Schaffen dieses Gebietes ähnlich anregend einzuwirken wie in vergangenen Jahren auf anderen Gebieten. Es werden Werke von Fidelio Finke, Ernst Pepping, Hans Humpert und Philipp Jarnach gespielt werden. Ein Einblick in die Manuskripte (mit Ausnahme von Jarnachs Konzertstück op. 21 für Orgel – Romanzero III –, das mir nicht mehr zugänglich war) zeigt bei allen verwandte Stilgesinnung: polyphone Satzanlage, stärkste Gebundenheit des Aufbaus; Verknüpfung alter strenger Formen, Kanon, Fuge, Passacaglia, mit der Klanglichkeit zeitgenössischer Musik. Finkes Fantasie und Fuge über den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" versucht die Grundstimmung des Textgehaltes in stark dramatischer Ausdrucksgebung zu deuten. Dabei ist von allen Mitteln neuer Harmonik, von reichster Chromatik, auch von rhythmischen Akzenten einschränkungslos Gebrauch gemacht. Gegenüber dem mehr sinfonischen, durchaus virtuosen Charakter dieses Werkes stellen Peppings Orgelsuite, die aus sechs Choralvorspielen (von denen vier in Baden-Baden zu Gehör kommen) besteht, und die dreisätzige Orgelmusik von Humpert eher eine auf die Orgel projizierte Kammermusik dar, bei der die rein lineare Kraft der Stimmen fast absolute Bedeutung erlangt und zu einem neuartigen Orgelsatz von zwingender Konsequenz führt. Hier vor allem gilt, was ich weiter oben über die Beziehung eines von der alten Barockorgel her befruchteten neuen Orgeltyps zum Schaffen der Gegenwart sagte. Denn für eine sinnvolle Interpretation dieser Stücke und damit überhaupt für ihre Wirkungskraft ist eine Registrierung, die ihre reale Stimmigkeit scharf auszuprägen imstande ist und die den Farbenreichtum der Orgel nicht so sehr malerischen Effekten als vielmehr den Strukturwerten dieser Musik dienstbar macht, von entscheidender Wichtigkeit.

Heinrich Strobel (Berlin)

## FILM UND MUSIK

### Zu den Baden-Badener Versuchen

Daß die rein optische Wirkung des Films einer akustischen Ergänzung bedarf, hatte man bald eingesehen. Die einseitig starke Anspannung des Auges durch den schnellen Bildablauf muß ein Korrelat im gleichzeitigen Gehöreindruck haben. Je stärker die

dynamische Bewegung des Filmes ist, umsomehr verlangt er nach einer akustisch wahrnehmbaren Unterstreichung dieser Dynamik. Bei der außerordentlich schnellen Entwicklung des Films war es selbstverständlich, daß man über die strukturellen und stilistischen Voraussetzungen der ihn begleitenden Musik zunächst nicht weiter nachdachte. Man hatte mit dem Filmischen selber genug zu tun. Darüber konnte auch kein Zweifel bestehen: Musik spielt im Kino eine durchaus untergeordnete Rolle. Bald wurde der Satz aufgestellt: die Musik, von der man am wenigsten hört, die nur in geschickter Weise den visuellen Eindruck akustisch nachzeichnet, diese Musik war am geeignetsten und damit auch am besten. Zuerst behalf man sich mit dem improvisierenden Klavierspieler. Später, als die Kinos zu großen Theatern wuchsen und der Klavierklang an Intensität und Farbigkeit nicht mehr ausreichte, griff man zum Orchester. Um diese Zeit stand in der Oper, die man begreiflicherweise am ersten zum Vorbild nehmen konnte, die musikdramatische Praxis in vollster Blüte. Mehr noch: der Sinn für die organische Eigengesetzlichkeit der Musik auch im Musikdrama, war bereits so weit verloren gegangen, daß man in der rein naturalistischen „Untermalung" der szenisch-dramatischen Vorgänge und Effekte das erstrebenswerte Ziel erblickte. Die Musik war zur niedrigsten Dienerin herabgedrückt.

Diese Praxis wurde vom Filmtheater übernommen und sehr schnell weiterentwickelt. Das Milieu oder die Gefühlsdynamik der Handlung bildete die Grundlage für die musikalische Illustration des Films, wie man die neue Methode nannte. Opern-, Konzert- und Salonliteratur werden in gleichem Maße für die Illustration herangezogen. Es entsteht ein mosaikartiges Nebeneinander von Musiknummern, deren zeitliche Abgrenzung durch die jeweilige Dauer der Filmszene bestimmt ist, es entsteht eine Art Potpourri aus der gesamten Musik der letzten hundertfünfzig Jahre, in dem Mozart ohne weiteres neben irgendeinem Kaffeehaus-Schmachtfetzen stehen kann, wenn es gerade die Kinobibliothek für geeignet hält. Diese ist die Bibel der Filmmusiker. Hier sind Schmerzempfindungen und Liebesekstasen, Sturmgemälde und unschuldsvolle Idyllen sorgfältig für die Praxis rubriziert. Je nach Geschick und Geschmack setzt der Illustrator aus den in die Tausende gehenden Nummern der Kinomusiksammlungen die Begleitmusik zusammen. Man kann es nicht leugnen: die besten Filmillustratoren machen das unbedingt mit künstlerischem Takt. Sie verzichten auch schon längst darauf, jedes Detail des Filmgeschehens auszumalen, sondern suchen eine Reihe von aufeinanderfolgenden Szenen, die auf derselben Gefühlskurve liegen, durch die Musik zusammenzufassen. Damit gewinnt die Illustration zwar im Einzelnen an Geschlossenheit, aber ihr potpourrihafter Charakter, ihre Stillosigkeit, eben ein Mangel der Methode, bleibt bestehen. Es ist bezeichnend, daß hervorragende Praktiker der Filmillustration, wie Hans Erdmann und Giuseppe Becce in ihrem Handbuch der Filmmusik, das Zwitterhafte, die ästhetische Unmöglichkeit des illustrativen Prinzips unumwunden zugeben. Ja, sie nennen den Illustrator einen „Bastard, den Apoll in einer schwachen Stunde zeugte".

Die Unzulänglichkeit der musikalischen Filmillustration ließ schon verhältnismäßig früh die Erkenntnis reifen, daß zu besonders wertvollen Filmwerken eine eigene Musik geschrieben werden müsse. (Für den Durchschnittsspielfilm ist das bei dem ungeheuren Konsum und dem häufigen Programmwechsel der Theater nicht möglich, wenigstens vorläufig.) Die Originalmusik bedeutet einen erheblichen Fortschritt. Da sie jedoch bis

jetzt in den allermeisten Fällen von Musikern geschrieben wird, die von der Praxis des Illustrierens herkommen, so unterscheidet sie sich grundsätzlich nicht von den üblichen Begleitmusiken. Sie ist musikdramatische Untermalung, ausgeführt von einem routinierten Praktiker mit den Stilmitteln epigonaler Spätromantik, in die je nach Vermögen modernere Elemente eingeschmolzen werden. Wir sind bei dem Haupteinwand gegen die dramatisierende Illustration angelangt. Ein bedeutender Film unserer Tage, etwa Chaplins „Zirkus" oder der „Potemkin" von Eisenstein, ist ein Produkt des 20. Jahrhunderts. Er ist, gegenüber dem gespielten und gesungenen Theater, ein aus den spezifischen Bedingtheiten der Gattung geschaffenes Kunstwerk, Zeichen eines durch den Triumph der Technik zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen vordringenden Zeitalters. Die Begleitmusik aber ist Rudiment einer vom vorigen Jahrhundert übernommenen Praxis, die dem Film aus äußeren Gründen angenähert wurde, obschon sie eigentlich nicht zu ihm paßt. Guter Film und schlechte Musikdramatik, mechanischer Ablauf und verbrauchter Gefühlssubjektivismus werden miteinander verkoppelt. Der Film ist bis in die kleinste Bewegung genau fixiert, er ist unveränderlich. Die Musik wird von jedem Kapellmeister nach eigenem Ermessen neu kompiliert, sie schwankt dauernd, in jeder Aufführung sogar, je nach der „Disposition" des Dirigenten. Sie folgt dem Film, im einzelnen oder in den Hauptlinien, aber da, wo absolute Präzision von Bild und Klang verlangt wird, bleibt immer eine Ungenauigkeit, umsomehr, als man in der Praxis immer noch auf zuverlässige Synchronometer verzichtet. Denn im Orchester dirigiert ein Mensch, in der Kamera aber läuft ein mechanischer Streifen. Je eigengesetzlicher ein Film ist – man könnte an Ruttmanns Berlinfilm denken – umso stärker wird man den Widerspruch einer illustrierenden Musik empfinden, gleichgültig ob sie kompiliert oder original dazu geschrieben ist.

Von diesen Erkenntnissen ausgehend hat man schon im vorigen Jahre junge Musiker beauftragt, originale Filmmusiken für Baden-Baden zu arbeiten. Für den heutigen Musiker ergibt sich die Ablehnung des illustrierenden Prinzips von selbst. Er hat sich mit Heftigkeit von der musikdramatischen Übung des 19. Jahrhunderts abgestoßen und strebt nach absoluter Gestaltung. Er wird sich auch, wenn er eine Filmmusik komponiert, unter allen Umständen bemühen, die Eigengesetzlichkeit seiner Kunst aufrecht zu erhalten. Im Gegenteil: er läuft vielleicht der Gefahr, die Rolle der Musik gegenüber dem Film zu überschätzen. Damit ist nun freilich wenig gewonnen. Wir hätten dann bestenfalls ein ordentliches oder gar wertvolles Musikstück, das sich über Gebühr hervordrängt. Der Musiker wird sich stets vor Augen halten müssen, daß er im Filmtheater eine untergeordnete Rolle spielt. Es kommt darauf an, eine Musik zu schreiben, welche die dynamische und formale Gliederung des Bildablaufs aufnimmt, unterstreicht, welche ihr Material organisch abwickelt und doch beweglich, labil genug ist, in steter Beziehung zum Bild zu bleiben und auf gewisse hervorstechende szenische Momente besonders Bezug zu nehmen. Begreiflicherweise wählte man für diese ersten Versuche möglichst antinaturalistische Filme, die der musikalischen Gestaltung einigermaßen entgegenkamen. Denn nur allmählich wird der Fachmusiker die spezifischen Erfordernisse der Filmmusik erkennen. Daß eine Verbindung von absoluter Musik und filmischen Erfordernissen erreichbar ist, erwies schon im vorigen Jahre Paul Hindemith mit einer Komposition zu einem Kater Felix-Trickfilm.

Dieses Stück war für mechanische Orgel geschrieben. Zum optisch-mechanischen Ablauf tritt der akustisch-mechanische. Beinahe eine Selbstverständlichkeit – so wird man sagen. Und doch haben die Filmpraktiker davon noch keinen Gebrauch gemacht. Die mechanische Verkettung von Filmstreifen und Musikstreifen ermöglicht absolute Gleichzeitigkeit. Ein bestimmtes Bild und die dazu komponierte musikalische Wendung kommen nun wirklich genau im selben Augenblick. Die mechanische Musikrolle kann mit dem Filmstreifen vervielfältigt und verschickt werden. Eine Riesenmenge von überflüssigem musikalischem Aufwand wird erspart. Der an sich groteske Gegensatz zwischen dem von einem Mann bedienten Kinoapparat und dem zur Begleitung des Films notwendigen Orchester, das numerisch nicht selten eine durchschnittliche Stadttheaterkapelle erheblich überragt, ist von selber ausgeschaltet. Freilich wird man das mechanische Instrument nur bei kurzen Filmen anwenden können. Infolge seiner relativ geringen Klang- und Farbmöglichkeiten ermüdet es auf die Dauer. Man wird also doch wieder zum Orchester kommen? Auch hier bietet sich ein zukunftsreicher Ausweg: der Tonfilm. Er nimmt Bild und Musik zu gleicher Zeit auf und ermöglicht dadurch die vollkommen synchrone Reproduktion. Gewiß steckt diese Erfindung noch in Anfängen. Aber es ist nicht zweifelhaft, daß sie in absehbarer Zeit künstlerisch vervollkommnet sein wird. Dann ist, soweit wir es heute übersehen können, die Verbindung von Film und Musik befriedigend gelöst.

Von der Erfüllung einer wichtigen künstlerischen Voraussetzung dieser Verbindung sind wir allerdings noch weit entfernt – die Filmindustrie hat noch nicht eingesehen, daß es keineswegs gleichgültig ist, was für eine Musik man zu einem künstlerisch wertvollen Film spielt. Ihr gilt die Illustrationspraxis als feststehendes Dogma. Moderne Musik und Filmproduktion sind ohne Fühlung miteinander. Nur die Filmindustrie hält Edmund Meisel, der durch seine Musik den Berlinfilm zugrunde richtete, für einen schöpferischen modernen Komponisten. Langsame und zielbewußte Arbeit vermag allein die Verhältnisse zu ändern. Daß zum Film als Erscheinung dieser Zeit auch Musik der Zeit gehört: diese Erkenntnis durchzusetzen, ist eine wichtige Aufgabe für die moderne Musik, die überall aus der Ich-Isoliertheit herausstrebt und Ausdruck einer Gemeinschaft sein will. Im Filmtheater könnte der Hörer, beinahe unbewußt, zu einer neuen Musikgesinnung erzogen werden. Aber indem wir darauf hinweisen, schneiden wir das soziologische Kernproblem des Films überhaupt an. Eine Untersuchung darüber greift weit über den hier gestellten Fragenkreis hinaus.

Es genügt zu sagen, daß Baden-Baden einstweilen der wichtigste Vorposten für künstlerische und zeitnahe Filmmusik ist. Man hat erfreulicherweise für die diesjährige Veranstaltung auch die in der Film-Musik-Union zusammengeschlossenen Illustrationspraktiker zu interessieren gesucht. Sie ist im Programm durch Wolfgang Zeller vertreten, der die Zauberszenen des Scherenschnittfilms „Achmed" von Lotte Reiniger komponiert. Er schreibt für ein kleines Orchester von etwa neun Mann, ebenso wie Ernst Toch und Walter Gronostay, die beide Kater Felix-Trickfilme vertonen. Eine Musik für mechanisches Klavier von Paul Hindemith kommt zu dem Film „Rebellion der Gegenstände" von Hans Richter zur Aufführung, Dabei wird ein neuer Synchronisator der Firma Welte in Freiburg verwendet, während sonst die Gleichzeitigkeit des Ablaufs von Bild und Musik durch den Synchronometer K. R. Blums

erreicht wird. Allein der Praktiker Zeller benützt als Zeitregler eine Taschenuhr, deren Zuverlässigkeit in diesem Fall natürlich höchst anfechtbar ist.

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsammer Arbeit der vier Unterzeichneten.

## KURZOPERN

Dieser Begriff faßt eine Reihe heterogener Stücke zusammen, deren Gemeinsames allein darin liegt, daß sie im Gegensatz zur abendfüllenden Oper den Spielverlauf auf eine kurze Zeit zusammendrängen. Die hier zur Besprechung stehenden Komponisten gehen von völlig verschiedenen Ausgangspunkten an die Idee heran. Während Kreneks drei Einakter den hergebrachten Operntypus in verkürzter Projektion nach verschiedenen Seiten abwandeln, sucht Wellesz in literarischer Anknüpfung an Goethes dekoratives Buffospiel die Haltung des alten Intermezzos. Milhaud gewinnt aus einer spezifisch französischen Einstellung zur Antike seine mit kammermusikalischer Feinheit gearbeitete „Opéra-minute".

1.

Ernst Krenek schreibt sich selbst den Text zu drei im üblichen Theatersinn effektvollen Stücken. Nach der größeren Form des „Jonny" reizte es ihn, drei gegensätzliche Stoffwelten in Einaktern wirksam zu kontrastieren. Die Aktualität des Jonny-Milieus lebt in den beiden Eckstücken weiter: in dem „Diktator", der den Typus eines modernen Gewaltmenschen mit expressionistischer Pathetik auf die Bühne stellt und in dem burlesken „Schwergewicht", das an der Gestalt des Meisterboxers Ochsenschwanz diesen Typus lächerlich macht. Dazwischen steht ein Märchenspiel, das auf dem Boden der Gegenwärtigkeit beginnt und in romantischer Weltflucht und Natursehnsucht endet.

Krenek hebt die Handlungen seiner Stücke über die reine Stofflichkeit hinaus, indem er sie, wie in seinen früheren Werken, auf metaphysische Hintergründe bezieht. Es ist das Machtproblem: die Auseinandersetzung des gesteigerten Individualismus mit der Welt. Aber das Problem gelangt weder in der oft platten Sprache noch in der Musik wirklich zur Gestaltung. Krenek begnügt sich mit Andeutungen. Dadurch dringt er nie zum Kern seiner Idee durch, ob er es mit sensationeller Aktualität versucht oder seine Stoffe mit romantischer Märchensymbolik verbrämt. So bleibt seine Metaphysik Atrappe.

Wie in den Texten, so bemüht sich Krenek auch in der Musik um Konzentration. So sehr es ihm auch, namentlich in den Eckstücken, um dramatische Schlagkraft geht,

so sehr er sich an solchen Stellen absolut dem Text unterordnet – eine durchgehende formale Gliederung macht sich immer wieder bemerkbar. Die für die gegenwärtige Opernmusik überhaupt charakteristische Tendenz zur Vereinfachung kennzeichnet auch diese Stücke. Die beiden ersten begnügen sich mit Streichorchester, doppelten Holzbläsern und je einem Blechblasinstrument, während die Burlesken bezeichnenderweise Schlagzeug und Blech verstärkt.

Der „Diktator" enthält die meisten Elemente von Kreneks früherem Schaffen. Aus der Zeit seiner atonalen Linearität hat sich eine sympathische Härte und Eckigkeit in Melodik und Klang erhalten, die Krenek freilich an den dramatischen Höhepunkten in bedenklicher Weise mit einem veristischen Schwung zu verbinden sucht. Man kommt über den Bruch zwischen diesen stilistischen Gegensätzen nicht hinweg. Wir belegen ihn durch eine charakterische Gegenüberstellung. Das Andante sostenuto im ersten Teil des Stückes hat innere Spannung und Konzentration der Linie: (Notenbeispiel 1)*

Auf dem Höhepunkt der Oper aber gelangt Krenek nach anfänglich gehemmten Fluß zu folgender Banalität: (Notenbeispiel 2)

Die beiden andern Stücke sind einfacher in ihrer Sprache und einheitlich in ihrer stilistischen Haltung. Doch ist diese Einfachheit nicht Produkt einer Reife wie bei Strawinsky, sondern Rückwendungen in eine bereits überwundene Tonsprache. Zu den positiven Merkmalen des „Geheimen Königsreichs" gehören die leicht gearbeiteten und wohlklingenden Ensemblesätze. Im „Schwergewicht" erfreut der mit Glück und Schmiß festgehaltene burleske Operettenton, der vielfach durch Elemente des modernen Tanzes angeregt ist. Hier herrscht durchgehend frisches Tempo.

Diese drei Einakter beweisen, daß der Einzelfall des „Jonny" sich für Krenek zu einer Entwicklungsphase verdichtet hat. Der Weg, der ihn von seinen ersten starken und wesentlichen Werken (Toccata, Musik für neun Soloinstrumente, Concerti grossi) etwa bis zur „Zwingburg" führte, scheint jetzt endgültig preisgegeben. Der scheinbare Gewinn an Leichtigkeit und Eingänglichkeit ist erkauft durch einen bedauerlichen Verlust an Intensität und durch den Verzicht auf alle die persönlichen Ausdruckswerte, deren Entwicklung man von seinen früheren Werken aus erhoffen durfte.

2.

Daß das Singspiel „Scherz, List und Rache" vertont wird, entspricht einer Absicht seines Dichters. Egon Wellesz, der diese Vertonung unternimmt, wird durch seinen Stoff zu einer musikalischen Stilisierung angeregt. Der Text führt ihn einmal zu einer Annäherung an die Opera buffa, dann aber auch in die Nähe des deutschen Singspiels, das Goethe ja besonders am Herzen lag. Stilisierung aber wird bei Wellesz nicht zu historischer Abhängigkeit. Denn er findet durch den alten Text hindurch Beziehung zur Gegenwart. Er schreibt eine Kammeroper, die sich dem Problemkreis modernen Opernschaffens einordnen läßt, Sein Orchester besteht aus wenigen Instrumenten (einfache Holzbläser, keine Posaunen).

Seine Singstimmen sind einfach und liedmäßig, wie im alten Singspiel. Der rezitativische Parlandostil der älteren Opera buffa gibt der vokalen Melodik Anregungen,

*) Siehe Notenbeilage

teilweise realistisch-karikierender Art. Sie ist aufgelockert und lebendig in der Deklamation.

Von ähnlicher Beweglichkeit ist die Orchestersprache, die dem Stück eigentlich seine moderne Haltung gibt. Diese liegt nicht so sehr in der leichten und unbelasteten Rhythmik als in der fein durchgearbeiteten und größtenteils selbständigen Stimmführung, auch wo das Orchester lediglich Begleitkörper scheint. Aus dieser kammermusikalischen Struktur ergibt sich ein Klangbild, das sich vom harmonischen Funktionsverlauf völlig befreit und aus dem wechselnden Zusammentreten der Stimmen eine originelle Harmonik gewinnt.

Die Einzelformen sind auf das feinste verteilt und gegeneinander ausgewogen. Mit leichter Hand werden die Übergänge vom Rezitativischen zum Ariosen gestaltet. Das ganze Stück beherrscht bei aller geistreichen Ausdeutung der Einzelheiten ein ununterbrochener, stets pulsierender Fluß. Wir haben als Stilprobe einen Ausschnitt aus einer Ariette des Scapin: (Notenbeispiel 3)

3.

Milhauds „Opera-minute" ist Kurzoper im vollsten Sinne. Nicht nur durch zeitliche Konzentration sondern mehr noch durch die Art, wie aus einer großen dramatischen Handlung ein Ausschnitt von äußerster Knappheit gewonnen wird.

So entsteht eine Handlung, die ohne jede psychologische und dramaturgische Belastung eine dramatische Episode in Miniaturform und in scharfen Konturen hinstellt. Der antike Stoff wird durch diese Verkürzung zur leicht ironisierenden Bagatelle.

Die Musik paßt sich diesen Voraussetzungen mit romanischer Leichtigkeit an. Trotz ihrer Knappheit ist jedes Stück sowohl als Ganzes wie auch innerhalb seiner Einzelformen geschlossen und konzentriert. Der Stil dieser Musik läßt sich am ehesten als ein gefestigter Impressionismus bezeichnen. Während „La Délivrance de Thésée" und „L'enlèvement d'Europe" diesen Impressionismus mit parodistischen Stilelementen (Strawinsky) mischt, bleibt „L'abandon d'Ariane" mehr im Lyrischen.

Die Singstimmen haben anmutige und gerundete Linien. Oft spielt der leichte und kurze Ton des Chanson in ihre Melodik hinein. Wir führen als Beispiel den Anfang des „Theseus" an: (Notenbeispiel 4)

Davon heben sich einzelne dramatisch gesteigerte Stellen ab, deren wirksamste die ruhmredige Kampferzählung des Theseus ist. Hier schlägt das dramatische Pathos in Parodie um. (Notenbeispiel 5)

Im Sinne der Antikenoper sind kleine Chöre eingebaut, die, bisweilen ironisierend, die Handlung der Einzelpersonen begleiten. Die scheinbar zwanglose Gruppierung der Chöre und Einzelszenen trägt einen abwechslungsreichen, dabei mit äußerster Klugheit abgewogenen Formverlauf. Dem Miniaturformat der Stücke entsprechen der ungemein dünne und durchsichtige Instrumentalsatz und eine nur andeutende Motivbildung.

Milhauds „Opéra-minute" ist in ihrer fein geschliffenen und in sich ruhenden Form ein spezifischer Ausdruck des Komponisten wie des französischen Geistes überhaupt. Indem sie das dramatische Geschehen stilisiert oder ironisiert, gibt sie eine eigenartige und amüsante Lösung des musikdramatischen Problems, die freilich leicht in die Nähe des Kunstgewerbes führt.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter,
Heinrich Strobel und Lothar Windsperger.

# AUSLAND

Roman Gruber (Leningrad)

## DAS MUSIKLEBEN IN LENINGRAD

Das Musikwesen Leningrads ist zur Zeit sehr kompliziert: einerseits hat die Oktoberrevolution Millionen neuer Musikhörer ins Leben gerufen, deren Musikbewußtsein bei weitem nicht „revolutionär" ist und zweifellos sehr hinter dem mittleren Niveau unserer musikalischer Gegenwart zurückbleibt; andrerseits müssen wir konstatieren, daß der jahrhundertlange allmähliche Entwicklungsgang des russischen, wie auch des abendländischen Musikschaffens – das immer mehr uns bekannt wird – gerade im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts eine mächtige Revolution erlebt hatte, deren Erlebnisse sogar durch das kulturelle Musikbewußtsein mühevoll angeeignet werden und noch viel weniger unserer neuen, musikalisch ungebildeten Hörerschaft zugänglich sind. Es versteht sich also, wie groß die Distanz zwischen den „äußersten" Schichten unserer Hörergruppen ist; während die „Leningrader Gesellschaft für neue Musik" bahnbrechende Neuschöpfungen eines Schönberg, Hindemith, Strawinsky, die ihren Kreis echter Schätzer finden, demonstriert, während die Staatsoper „Wozzek" aufführt – gibt es hunderttausende von Musikhörern, die noch keine Haydn- oder Mozartsymphonie gehört haben und die eine Operette von Léhar als den Höhepunkt aller Meisterschaft ansehen. Zwischen diesen Polen verteilen sich verschiedenartige Gruppierungen der Hörerschaft, welche, ihrem Musikverständnis gemäß nach der mannigfaltigsten musikalischen Produktion trachten. Wir sehen also, daß Leningrad (auch Moskau), als Stätte der Musikkultur, als Musikzentrum ein äußerst sonderbares Bild eines Zusammenlebens konstrastvoller Musikauffassungstendenzen – und Hörerschichten offenbart, was bestimmt als ein dankbares Objekt wissenschaftlicher Betrachtung – um diese oder jene Hypothese der Gesetzmäßigkeit des „Musikbetriebes" praktisch zu prüfen – anzusehen ist.*)

Wenn wir jetzt eine flüchtige Übersicht der „wirkenden Kräfte" dieses Musikbetriebes geben wollen, müssen wir in erster Reihe folgende Konzert- und Theatereinrichtungen nennen: Akad. Philharmonie, Akad. Staatsoper, Akad. Chorkapelle, Konservatorium, „Gesellschaft der Freunde für Kammermusik", „Gesellschaft für neue Musik".

Es ist nicht zu vergessen: 1. daß alle aufgezählten Organisationen (außer den beiden letzten), der allgemeinen Tendenz der Sowjetregierung gemäß, nicht Privat-, sondern Staatseinrichtungen sind; 2. daß in vielen Konzerten und in allen Opernvorstellungen eine große Anzahl Plätze zu allerwohlfeilsten Preisen unter Arbeiterorganisationen verteilt wird; 3. daß häufig die Philharmonie und Kapelle, und auch die Staatsoper vollzählig die Arbeiterbezirke besucht. Wir sehen also, daß die Hörermassen in musikalischer Hinsicht vortrefflich bedient werden. Was für Musikproduktion aber wird ihnen im allgemeinen angeboten?

An erster Stelle muß hier die Philharmonie genannt werden, welche seit den letzten 2–3 Jahren in ihren wöchentlichen Abonnementskonzerten nicht nur eine Anzahl monu-

*) U. a. wird solche wissenschaftliche Beobachtung im „Kabinett für Erforschung der Musik des Alltagslebens" an der Musikabteilung des Kulturhistorischen Instituts getrieben.

mentaler klassischer Werke (es genügt hier, den Beethoven-Zyklus, Aufführungen vieler Sinfonien von Bruckner und Mahler zu erwähnen ...), sondern auch eine Reihe von Werken zeitgenössischer Komponisten (Gurrelieder, sechs Orchesterstücke von Schönberg, Klavier- und Violinkonzert nebst Concerto grosso von Krenek, vieles von Hindemith und Strawinsky) aufgeführt hat und erstklassige Künstler als Dirigenten und Solisten heranzog. Die Chorkapelle hatte unter anderem solche Werke, wie „Noces", „Oedipus Rex" von Strawinsky, „König David" von Honegger zur Aufführung gebracht. Viel Interessantes hörten wir in den Konzerten der „Gesellschaft für neue Musik". Die Staatsoper zeigte uns im Verlaufe der letzten Jahre Aufführungen, wie „Die Liebe zu den drei Orangen" Prokofieffs, Krenek's „Sprung über den Schatten", A. Berg's „Wozzek"; übrigens besteht das Opernrepertoir im allgemeinen aus Opern, die keineswegs der Gegenwart angehören.

Hinsichtlich unserer Opernkultur überhaupt ist bemerkenswert zu konstatieren das sinkende Interesse für Wagner's Opernschaffen und die Verdrängung seiner Musikdramen durch die Opern eines Verdi; Wagner ist in eine ungünstige Lage geraten: die musikalisch gebildeten Kreise sind von seinem Schaffens sozusagen „übersättigt", und frische Musikhörerschichten sind dem Verständnisse seines Schaffens nicht mehr gewachsen!

Das Interesse für neue Musik ist sehr groß, aber es ist nicht zu leugnen, daß der „Kulminationspunkt" scheinbar schon vorüber ist und eine allmähliche Wendung nach „alter Musik" (Kunst Bachs, vorbachsche Musikkultur) bemerkbar wird, übrigens nicht an Stelle, sondern gleichlaufend mit dem fortbleibenden Interesse für das zeitgenössische Schaffen.

Sehr scharf wird der Mangel an großzügigen, hervorragenden Produkten einheimischer Künstler merkbar, welche den gegenwärtigen kulturellen Bestrebungen der Revolutionszeit völlig entsprechen könnten.

Dies ist im allgemeinen, ein flüchtiger Umriß unseres Konzert- und Theaterlebens, dessen der abendländische Leser sich stets bewußt sein muß, um ein richtiges „Augenmaß" hinsichtlich der Musikereignisse des heutigen Tages zu behalten. Übrigens, gerade während des letzten Winters herrschte in unserem Musikleben ein relativer „Stillstand" (ausgenommen des tieferschütternden Klavierspiels von Arthur Schnabel und einiger Konzerte des Amar-Hindemith-Quartetts), der nur im Februar durch die Aufführung in der Staatsoper von Mussorgsky's „Boris Godunoff" in der ursprünglichen Fassung unterbrochen wurde; diesem Ereignisse wurde ein spezieller Artikel gewidmet.

Es ist nicht zu vergessen, daß parallel mit diesem künstlerischen Musikbetrieb ein intensiver Strom des „selbsttätigen" Musizierens das Alltagsleben fortwährend durchpulst, welcher in aller Art „Schall-Orchester", musikalischen Olympiaden u. a. seine Äußerung findet; aber dieser wichtige Zweig des Musikwesens erfordert eine besondere Besprechung.

# UMSCHAU

Kurt Westphal (Berlin)

## DAS NEUE HÖREN

Wandlung und Erneuerung sind die Zeichen, unter denen die Musik unserer Zeit steht. Das Schaffen selbst zwar hat die Krise fast schon überwunden. Nach anfänglich schwerem Kampf warf es die Fesseln der Romantik ab, um in den jüngsten Werken, etwa in denen Hindemiths, einen Stil zu schaffen, der das künstlerische Ziel der Moderne klar erkennen läßt. Aus einem Reaktionskrampf erwachsen, hat die Moderne, die sich am Beginn ihrer Entwicklung wild und hemmungslos gegen das Letztvergangene aufbäumte, den Weg zu ihrem innern Selbst gefunden. Hier ist die „neue Basis" erreicht. Auch das reproduzierende Künstlertum, dessen die Musik bedarf, um in Erscheinung treten zu können, hat sich in seinen jüngeren Vertretern auf die neue Musik eingestellt, wenn auch die gesamte Umstellung noch einige Zeit in Anspruch nehmen wird; denn die moderne Musik verlangt nicht nur neue seelische Voraussetzungen, sie verlangt auch eine neue Technik. Schwieriger wird die Frage nach der Resonanz der modernen Musik. Brennend wird das Problem, welches heißen muß: die Wandlung des Hörers. Erst dann hat die moderne Musik den Charakter einer „Richtung" abgestreift, erst dann hat sie eine neue Epoche begründet, wenn sie zu einem neuen Hören erzogen hat, das dann, rückwärts gewandt, für die Musik des 19. Jahrhunderts zur Kritik wird.

Jede Musik bedingt einen bestimmten Typus des Interpreten und des Hörers, denn sie ist auf das Gespielt- und Gehörtwerden angewiesen. Während der schöpferische Musiker der Gegenwart bereits zu neuen Resultaten gelangt ist, steht der Hörer immer noch ausschließlich im Bann einer Musik, deren geistiger Ausgangspunkt bei Beethoven liegt. Mit Beethoven wurde der musikalische Subjektivismus geboren. Die Idee, den Menschen und seine seelischen Spannungen zum Inhalt der Musik zu machen, war stark genug, um der Musik für ein volles Jahrhundert die Richtlinien zu weisen. Sie beherrscht auch heute noch den Hörer, der unter solchem Aspekt die moderne Musik negativ, d. h. als Fratze auf die Affektmusik empfinden muß. Unheimlich tief und zäh sitzt noch in uns allen – gestehen wir es nur – diese von der subjektivistischen Musik bestimmte Art des Hörens. Ihre Eigenart liegt in dem besonderen Verhältnis von Interpret und Hörer. Persönlichkeit forderten wir vom reproduzierenden Künstler, innere Weite und Größe. Wie die Musik im 19. Jahrhundert die menschliche Seele entblößt hatte, wie sie vor aller Psychoanalyse in ihre geheimsten Winkel, ihre verborgensten Ecken geleuchtet hatte, so sollte auch der reproduzierende Künstler sein Inneres im Spiel offenbaren. Der Macht seiner Empfindung wollten wir uns hingeben. Sein Fühlen sollte das unsere erwecken und steigern, seine Leidenschaftlichkeit die unsere entfesseln und emporreißen. Die Musik, sein Spiel – sie waren nur die Mittler, die seine Empfindung weiterleiteten und auf den Hörer übertrugen. Gelang es ihm, durch sein Spiel jene geheimnisvolle menschliche Verbindung herzustellen, die wir den inneren Kontakt nennen, so war ihm das Urteil begnadeten Künstlertums sicher. Denn wir gingen ins Konzert nicht, um Können und Darstellungsfähigkeit zu messen und zu be-

werten, auch nicht allein, um musikalische Kunstwerke erstehen zu sehen und an ihrer klanglichen Entfaltung vor unseren Sinnen ästhetische Freude zu empfinden, sondern um innerlich aufgewühlt zu werden. Den Menschen suchten wir im Spieler, das Menschliche erahnten wir hinter dem Klang. Bleibende Erlebnisse, „unvergeßliche Eindrücke" suchten wir im Konzert. Wehe dem Künstler, der nicht in seinem Publikum aufging, der es wagte, sich zu distanzieren und lediglich das Kunstwerk als Gebilde, als klingende Architektonik vor das Publikum hinzustellen, er wurde als „nur intellektuell" und gefühlskalt verschrieen. So weit ging unter dem Einfluß der subjektivistischen Musik die Identifizierung von Musik und Gefühlsbetontheit, daß der gefühlsunbetonte Künstler für unmusikalisch galt.

Die Haltung einer Musik, welche Seelisches enthüllen wollte, und eines Spielers, der dieses im Kunstwerk niedergelegte innere Bekenntnis nachzuempfinden und einer Hörerschar zu vermitteln hatte, mußte auch die Kritik beeinflußen und ihr Maßstäbe in die Hand geben, die von der Psychologie entliehen waren. Eine Kritik entstand, die dem Spieler galt, nicht dem Spiel. Mehr und mehr hatten wir uns zu einer Wertungsform verstiegen, welche die menschlichen Werte, die inneren Kräfte eines Künstlers maß, nicht aber sein Können, nicht das eigentlich Hörbare. Die Klangerscheinung wurde nur soweit beachtet als sie ein Tieferes, Wesentlicheres deckte. Selbst dort, wo wir Wertmaßstäbe anwandten, die sich auf das Klangliche bezogen, meinten wir Seelisches, meinten wir Menschliches, das hinter solchem Klangbild stand. A. spielt trocken, hieß soviel, wie er ist menschlich nüchtern und langweilig; B. vermag eigenartige, feinunterschiedene Nüancen zu erzeugen, hieß er ist eine sensitive und „interessante" Persönlichkeit.

Bei solcher Bewertung verlor sich das eigentliche Ziel der Kritik aus dem Auge. Psychologie trat an die Stelle der Ästhetik. Das Kunstwerk wurde nicht um seiner selbst willen gewürdigt, sondern nur, weil es als ein Produkt des Menschen etwas von seiner Psyche verriet. Verwischungen und unbewußte Verfälschungen des Urteils mußten eintreten. Denn wird es jemals einem Hörer einfallen, bspw. einem Pianisten, der während des Spieles lebhaft gestikuliert, Temperamentlosigkeit vorzuwerfen? Der Hörer, der von der Begierde erfüllt ist, eine fremde Seele sich enthüllen zu sehen, reagiert auf alle Äußerungen dieser Psyche; ein Gesamteindruck beherrscht ihn und benimmt ihm schließlich jede Unterscheidung, wie weit ihm – um bei dem erwähnten Fall zu bleiben – Leidenschaftlichkeit aus dem Spiel entgegentönt, wie weit sie ihm durch außermusikalische Eindrücke suggeriert wird.

In der Gegenwart ist einer neuen Generation diese Art des Kunstgenießens, die Spieler und Hörer immer irgendwie menschlich verbindet, fragwürdig geworden. Sie sah, daß Kunst sich von dem Sinn, den sie lange Zeit gehabt hatte, bedenklich entfernte; daß sie sich mit anderen Ausdruckselementen mischte, um an Unmittelbarkeit der Wirkung zu gewinnen, an Formfestigkeit und ruhiger Größe aber zu verlieren. Neue Anschauungen über das Wesen der Musik sind gereift. Der Glaube an die alleinseligmachende Größe „Beethoven", auf deren Schultern das gesamte 19. Jahrhundert stand, hat einen bedenklichen Stoß erlitten. Man besinnt sich auf die Frühzeiten abendländischer Musikentwicklung. Eine neue Musik entsteht; eine Musik, die etwas *ist* und nicht – wie die des 19. Jahrhunderts – etwas *bedeutet*. Sie drängt den Menschen, der

mit seinem Fühlen zwischen dem Kunstwerk und dem Ohr des Empfangenden steht. zurück. Mechanische Instrumente ersetzen den Menschen. Rein, ohne subjektive Zutaten und Deuteleien soll Musik vor den Hörer treten. Auch das Radio begünstigt diese Entwicklung und die von ihr geforderte innere Umstellung des Hörers; denn Radio vermittelt nur das Klangbild und zwingt den Hörer, sich allein mit diesem auseinanderzusetzen. Die Persönlichkeit des Spielenden, die ihm entzogen ist, vermag mit all ihrer teils berechneten, teils unbewußten Gestikulation nicht mehr unterstreichend zu wirken. Künstler und Hörer erzieht das Radio in gleicher Weise. Zwingt es den Hörer, objektiver und ohne jene im Konzertsaal immer vorhandene menschliche Anteilnahme zu hören, so deckt sie beim Künstler unbarmherzig jede Darstellungsschwäche, jedes Manko in der klanglichen Gestaltung, das in der Oper und im Konzertsaal durch Gestikulation verwischt, wenn nicht gar in Tiefsinnigkeit verwandelt werden kann, auf, Von hier aus wird ein Weg zum neuen Hören gebahnt; es gilt dem Kunstwerk, nicht dem Künstler, es gilt der Form, nicht einem irgendwie vorhandenen Inhalt. An die Stelle jenes intensiven Miterlebens, das jeder noch so kleinen dynamischen Wendung der Musik angespannt folgt, tritt ein distanziertes Hören, welches das Kunstwerk innerlich von sich abrückt, um durch solche Entfernuug seine Maße besser überschauen zu können. Diese Art des Hörens und inneren Betrachtens, die nicht mehr hinter der „äußeren" Form nach dem Wesen sucht, wird auf die subjektivistische Musik des 19. Jahrhunderts neues Licht werfen. Brüchigkeiten der Form, die bisher übersehen wurden, müßen jetzt um so schärfer zutage treten.

Bis zu dieser Sicherheit sind wir noch nicht vorgedrungen. Wir beherrschen das 19. Jahrhundert noch nicht; es beherrscht zum großen Teil uns. Sein Geist, selbst da, wo er dem unsern entgegensteht, wirkt noch fort. Will aber jene Musik, die sich seit drei Jahrzehnten emporringt, notwendiger Ausdruck unserer Zeit sein, so muß sie auch fähig sein, diese Zeit restlos auszufüllen, so muß – andersherum gesagt – diese Zeit sich mit all dem, was sie auszudrücken hat, in ihr restlos ausgedrückt sehen. Die neue Musik wird beweisen müßen, daß sie Kraft genug hat, um zu einem neuen Hören erziehen zu können; daß sie stark genug ist, um zu einer Betrachtungsart der Musik zu zwingen, die sie zum Maßstab nimmt. Vorläufig liegt der Fall immer noch umgekehrt: die moderne Musik wird unter Voraussetzungen gehört, die das 19. Jahrhundert schuf, d. h. die neue Musik hat sich in ihrer Zeit noch nicht genügend sicher auf ihre Füße gestellt, um von sich aus die neuen Maßstäbe diktieren zu können; sie unterliegt vielmehr immer noch einer Kritik durch die vergangene Epoche.

Wir hoffen auf die durchgreifende Umgestaltung unserer Musikanschauungen durch die neue Musik.

Alfred Baresel (Leipzig)

## KUNST-JAZZ

Der Streit um den Gebrauchs-Jazz dürfte mit den Frankfurter Vorstößen und den schlecht orientierten Gegenstößen Höhepunkt und Abschluß erreicht haben. Ich sehe in den staubaufwirbelnden Erlassen des Frankfurter Jazz-Konservatoriums nicht

mehr und nicht weniger als den ersten, sehr notwendigen Versuch, die Kontrolle über eine uns schließlich wesensfremde, aber nicht mehr wegzuräumende Unterhaltungskunst in die Hände verantwortungsbewußter Musikinstanzen zu legen. Mag die Produktion des Gebrauchsjazz getrost anderen, weniger belasteten Musikländern überlassen bleiben. (Ein genialer Jazz-Schlager deutscher Herkunft fehlt bisher). Aber Auswahl und Überwachung der Ausführung kommt nicht den Musikunternehmern oder Kaffeehausbesitzern, sondern den Kulturträgern im Lande zu.

Die musikalisch wichtigere Frage aber wäre die, wieweit der Gebrauchsjazz bereits seinen Niederschlag in der Kunstmusik gefunden hat, und ob an eine neue, importierte Art der Gebrauchsmusik die nämlichen Hoffnungen zu knüpfen sind, wie sie sich in früherer Zeit durch Beeinflussung der Meistermusik erfüllt haben.

Hierbei ist wohl am wenigsten von den neuen Musik-Formen, die uns der Jazz in bestimmten Typen des Gesellschaftstanzes brachte, zu erwarten. Denn die neuen Tänze kommen viel eher aus sportlicher, denn musikalischer Phantasie. Man mag bei einem Beethoven-Menuett heute noch von künstlerisch-choreographischen Vorstellungen befallen werden – bei einem Foxtrot kaum. Die einzelnen Typen der Step-Tänze unterscheiden sich nur durch sportliche Varianten des Rhythmus, ein Ausschwingen rhythmischer Phantasie zur Schaffung unterschiedlicher Formen ist nicht statthaft. Die wertvollste Tanzform des Jazz, der Tango – der Gebrauchsjazz hat ihn bereits rhythmisch verdorben – stellt überdies in der Kunstmusik keine Neuerung dar, sondern ist bereits in der Habanera in Bizets Carmen erprobt.

Trotzdem haben zahlreiche Komponisten versucht, diese Tanzformen in eine höhere Sphäre zu heben und sie zur Suite oder Partita im alten Sinne zu sammeln. Dabei wird die geringe Gegensätzlichkeit einzelner Teile meistens durch karikierende oder virtuose Zutaten erhöht. Es sind vor allem zu nennen: Hindemiths Suite 1922, Schulhoffs Partita und Etudes de Jazz, Gruenbergs Jazzberries, Milhauds Rag-Caprices, die Tanzpantomime „Baby in der Bar" von Grotz.

Neben dieser unmittelbarsten Kunstanwendung des Jazz zeigen sich aber auch schon die wichtigeren Bestrebungen, die neuen innermusikalischen Werte des Jazz aus den selbstgeschaffenen Formen zu lösen.

Der „Jazzkönig" Paul Whiteman, einer der größten Verderber einer neuen Musizier-Idee, gibt selbst zu („Jazz by Paul Whiteman and M. Mc. Bride" – New York), daß es Europa vorbehalten war, die Möglichkeiten der amerikanischen Schöpfung zu entdecken.

Diese Möglichkeiten liegen in der neuen Ensemble-Struktur, in der Rhythmik und Harmonik. Um mit dem letzteren zu beginnen: die Harmonik des Gebrauchsjazz stellt bisher nichts Neues dar, sondern ist vollkommen im französischen Impressionismus verankert. Die chromatischen Rückungen in Septimenakkorden haben wir seit Debussy – der freie Gebrauch der Septime im Schlußakkord geht sogar schon auf Schumann (Kinderszenen) zurück. Quarten-Vorliebe entspringt ebenfalls dem Impressionismus.

Wohl aber kann sich aus der Stimmführung des neuen Ensemblesatzes eine neue Harmonik horizontal ergeben, wie die zahlreichen Komponisten des „Kunstjazz" bereits bewiesen haben. Dieser neue Ensemblesatz des Jazz erscheint (neben der rhythmischen Revolutionierung der melodieseligen Romantiker) als das Wichtigste an der

Importware. Die kammermusikalische Lichtung des „großen Orchesters" durch die Wagner-Antipoden und die Ablösung des „vollbesetzten Ballorchesters" durch die Jazzbands begegneten einander, und damit trafen sich antiromantische Besetzungsbestrebungen. Beide Parteien brachten Befreiung vom Klangrausch, Bewertung des Orchester-Solisten gegenüber der -Gruppe, und damit eine neue Satzkunst, die dem polyphonen Stile wieder zuneigte. Man kann diese neuartige Jazz-Kontrapunktik – sie besteht in spontanen Zwischenbemerkungen und kurzen Themenumdeutungen der Gegeninstrumente anstelle ausgeführter Gegenlinien – sehr wohl den aphoristischen, rhythmischen und metrischen Themenverarbeitungen eines Strawinsky u. a. vergleichen. Kein Wunder also, daß uns Strawinsky neben Milhaud – Satie ist mit seinen ironischen Tanzstücken nicht durchgedrungen – als der erste Vertreter des Kunst-Jazz gilt; wobei dahingestellt bleiben muß, ob eine so hochentwickelte Form des kammermusikalischen Musizierens, wie sie sein Ragtime für 11 Instrumente oder das Bläser-Oktett brachte, nicht völlig unabhängig vom Jazzensemble zu betrachten ist.

Was Strawinsky hier zum Jazzmusikanten machte, war die Rhythmik; die Debussy schon vor der Invasion der „schwarzen Schmach" in seinen Ragtimes brachte, die bei Strawinsky zum großen Teil elementar-russischen Ursprungs war.

Der Jazz, wie er aus Amerika zu uns kam, war jedenfalls bereits mannigfach durchsetzt mit Elementen der neueren Kunstmusik, namentlich der französischen. Selbst sein eigenartigstes Instrument, das Saxophon, ist französische Erfindung. Es verbleibt ihm das Banjo, das von untergeordneter Bedeutung ist. Und seine ureigenste Wesensart, wie sie sich in den Negerspirituals offenbart, ist durch naiv-empfindsame Melodik und übersynkopierte Rhythmik hinreichend bezeichnet. Das Motorische, das man ihm nachrühmt, der stampfende Rhythmus unterhalb der Synkopen, findet sich ebensowohl in Strawinskys und Bartoks Hinstreben zur heimatlichen Folklore. Der Kreis schließt sich, indem die nämliche eindeutige Rhythmik von beiden Meistern als Neuklassizismus von den taktfesten Alten abgeleitet wird.

Der Jazz hatte also das große Glück, sich in die Bestrebungen der europäischen Kunstmusik folgerichtig einzufügen, ohne mehr als die weitgehende Nutzanwendung der Synkope und eine eigenartige Satztechnik – wahrscheinlich einer, wennschon genialen, Behelfsmaßnahme in der Instrumentalbesetzung entsprungen – als Neuheiten aufweisen zu können. Denn schon ist seine angeblich durchweg antiromantische Tendenz nicht mehr zu belegen, nachdem wir die melodische Nigger-Sentimentalität richtig kennenlernten – die uns freilich durch ihre naiv-religiösen oder eindeutig-erotischen Hintergründe gegenüber dem überkomplizierten Seelenerlebnis der deutschen Romantik auffrischend anmutet.

Die genannten Eigenwerte des Jazz waren also, wenn auch begrenzt, doch urkräftig genug, um sofort in die Kunstmusik in einer Zeit vielfachen Laborierens Eingang zu finden. Die Ablösung der Jazz-Elemente vom Gesellschaftstanz und den Gebrauchsformen ist vielfach bereits durchgeführt.

Noch in Anlehnung an bestimmte Tanztypen, aber bereits in die Kunstsphäre des Balletts erhoben, zeigte sich der Jazz am frühesten in Milhauds „La Creation du Monde" und „Le Boeuf sur le Toit", in Lord Berners „Triumph des Neptun". Einen Rückschritt bedeutete in dieser Beziehung Kreneks „Jonny", der jazzveristisch wirkt,

populäre Tanzformen pflegt – allerdings auch schon eine organische Verschmelzung von Jazz- und Opernmusik in einer bis dahin nicht beobachteten Art erreicht. Sein Blues entwickelt sich aus dem Ewigkeitsruf des Gletschers, welcher Oper im romantischen Sinne repräsentiert! Trotz einigen unidealisierten musikalischen Tanzphotographien erscheint mir deshalb der Jonny bisher als der bedeutungsvollste Versuch, Jazzelemente der europäischen Tonsprache zu verweben.

Durchweg absoluter im Gebrauch des Jazz wirkt aber Kurt Weill, der Tanz-Assoziationen völlig überwindet. In „Royale Palace" ruht ein Chorsatz auf Tangorhythmen, in „Mahagonny" wird der Niggersong musikalisches Ausdrucksmittel der Bert Breschtschen, herausfordernd übersteigerten Phantasiewelt, im „Zaren" dienen die absoluten Jazz-Rhythmen der Typisierung eines Lebe-Fürsten. (Auszunehmen wäre hier der Grammophon-Tango, der wie das entsprechende Stück im „Jonny" in spezieller Form der Unterhaltungsmusik zur Liebesbetörung verwendet wird. Hier erst treten im Zar die typischen Jazz-Instrumente in Aktion).

Ein interessanter Beitrag zur Naturgeschichte des Jazz bietet sich schließlich in Rezniceks Indianeroper „Satuala" wo der Charakter der heutigen Gebrauchsmusik völlig abgestreift wird und statt dessen durch Nachempfindung von Naturaufnahmen folkloristische Bindungen aufgedeckt werden sollen. Reznicek leitet die Grundelemente des Jazz aus der südamerikanisch-indianischen Folklore (mit spanischem Einschlag) her, von der ihm einige Proben vorgelegen haben mögen. Eine einwandfreie ethnographische Bedeutung kommt seiner Eingeborenenmusik indessen kaum zu.

Man kann nach alledem sehr wohl von einem außergewöbnlich starken Einfluß des Jazz auf die europäische Kunstmusik der letzten Jahre sprechen. Es wird sich aber, wie gesagt, nicht darum handeln können, einen „Kunst-Jazz" innerhalb der Musik als vielleicht gar provozierendes Sondergebiet zu pflegen, sondern seine neuartige Satzkunst, den neuartigen Klang und vor allem die unfeierliche, überbetonte Rhythmik der europäischen Musik zu assimilieren. So mag der Jazz vom Volksgeschmack her der Kunstmusik neue Mittel bieten, wie sie zur Lichtung des Satzes, zur Entfettung der überernährten Nachromantiker-Harmonik, zur Klärung der vielfach esoterisch gewordenen Musik längst von überallher – und gerade auch aus der internationalen Volksmusik – aufgenommen wurden.

Ernst Latzko (Leipzig)

## SINFONIEKONZERT OHNE DIRIGENTEN

1.

Zunächst einige Tatsachen zur Orientierung. Das Leipziger Sinfonieorchester, das als erstes in Deutschland den Versuch gemacht hat, ein Sinfoniekonzert ohne Dirigenten zu geben, spielt im Leipziger Musikleben – in Oper, Konzert und Rundfunk – eine wichtige Rolle. In der Oper zur Vertretung des Städtischen Orchesters berufen (vor allem an den Abenden, an denen dieses im Gewandhaus beschäftigt ist), tritt es in den „Philharmonischen Konzerten", die heuer unter der Leitung Scherchens und Labers standen, als bedeutsamer Konzertfaktor in Erscheinung und eine Aufgabe von besonderer

Wichtigkeit ist ihm im „Mitteldeutschen Rundfunk“ gestellt, wo es sämtliche orchestralen Veranstaltungen ernsten Charakters bestreitet. Durch diese Mannigfaltigkeit der ihm gestellten Aufgaben, durch die Notwendigkeit, unter sehr vielen und sehr verschiedenen Dirigenten zu spielen, ist dieses Orchester im Hinblick auf die kurze Dauer seines Bestehens zu einer erstaunlichen Routine und Anpassungsfähigkeit gelangt, die für den Mangel letzter technischer und klanglicher Vollendung, für nicht ganz zureichende Besetzung in einzelnen Stimmen wohl entschädigen können. Alle diese hier angeführten Momente sind für die Würdigung des Folgenden von Bedeutung. Dieses Orchester veranstaltet also einen Beethoven-Abend (Eroica, Violinkonzert mit Gustav Havemann als gefeierten Solisten, Egmont-Ouvertüre) und spielt dieses Programm ohne Kapellmeister

1.

Rückbildung oder Fortschritt? Wiederkehr zu Formen des Orchesterspieles, die noch vor hundert Jahren gang und gäbe waren oder weiteres Vordringen des Sachlichkeitsgedanken, der eine Individualität zugunsten eines zeitgemäßen Kollektivismus einfach von der Tagesordnung streicht? Diese prinzipiellen Fragen verlangen Klärung.

Der Taktstock-Dirigent ist keine sehr alte Erscheinung der Musikgeschichte. Die musikalische Leitung vom Cembalo aus, die Direktionsart des Generalbaßzeitalters, die Leitung vom ersten Geigenpult aus, die mit dem Schwinden der Herrschaft des Generalbasses aufkam, endlich ihre Vereinigung in der Doppeldirektion, bei der Cembalist (Kapellmeister) und Vorgeiger (Konzertmeister) gemeinsam die Leitung ausübten, alle diese Formen kommen noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor, wobei der maestro al cembalo in der Oper, der Konzertmeister in Kirche und Kammer die Hauptrollen spielten. Es ist ganz gut, sich vor Augen zu halten, daß – um nur die prominentesten Dirigentenpersönlichkeiten jener Zeit zu nennen – der Taktstock in Dresden erst 1817 von C. M. von Weber eingeführt wurde, im gleichen Jahre von Spohr in Frankfurt, im Gewandhaus gar erst von Mendelssohn im Jahr 1835, daß die berühmten Konzerte des Pariser conservatoire, von denen Richard Wagner erzählt, sie hätten ihm das Verständnis der Beethovenschen Sinfonien erschlossen, noch damals – also im Jahr 1840 – von Habeneck vom ersten Geigenpult aus geleitet wurden. In allen diesen Fällen handelte es sich darum, daß das Orchester zwar nicht ohne Dirigenten spielte, daß diese Direktion aber nicht wie heute von einem nur mit dieser Aufgabe Betrauten sondern von einem Instrumentalisten zu seiner Tätigkeit am Cembalo oder an der Geige dazu ausgeübt wurde. Die Erinnerung an diesen Zustand ließ den Gedanken aufkommen, daß auch das Konzert des Leipziger Sinfonieorchesters in Wirklichkeit nicht ohne Dirigenten, sondern nur ohne Taktstockdirigenten gespielt werden würde, unter der Leitung eines Orchestermitgliedes, wahrscheinlich des Konzertmeisters, der als primus inter pares die Funktionen des Kapellmeisters nebenamtlich ausführen würde. Davon ließ aber der Verlauf des Konzertes nicht das Geringste erkennen. Zu Beginn nur ein höheres Heben, eine etwas markantere Bewegung des rechten Ellenbogens von seiten des Konzertmeisters – nicht auffallender als die Anfangsbewegung des Primarius eines Streichquartettes – und wie ein Mann setzt das ganze Orchester mit den beiden Anfangs-Tuttiakkorden der Eroica ein. Im weiteren Verlauf vollziehen sich alle Tempoveränderungen mit einer Reibungslosigkeit, erfolgt jeder Wechsel der Dynamik

mit einer Selbstverständlichkeit, daß man bei diesem führerlosen und doch so disziplinierten Musizieren wirklich den Eindruck einer in höhere Potenz gehobenen Kammermusik hat. Am überzeugendsten nach dieser Richtung wirkte der dritte Satz in der Gegenüberstellung von Scherzo und Trio und das Finale mit seinen drei verschiedenen Zeitmaßen und den durch die zahlreichen Fermaten bedingten Unterbrechungen des musikalischen Flußes.

Ergaben sich also keine Anknüpfungspunkte an die Vergangenheit orchestralen Musizierens, so lag die zweite Erwägung nahe, in diesem Konzert einen in die Zukunft weisenden Versuch zu erblicken, den Versuch, die heute sozusagen in der Luft liegenden Bestrebungen auf Unterdrückung jeder übersteigerten individuellen Regung in der Kunst zu einer Unterdrückung der Person im Orchester überhaupt zu verdichten und die Überflüssigkeit des Kapellmeisters, der dem Kollektivbegriff Orchester gegenüber entschieden die Individualität darstellt, überzeugend zu demonstrieren. Aber auch nach dieser Richtung hin vermochte das Experiment nicht zu überzeugen. Dazu hätte zu allererst ein Programm gehört, das von dem Orchester noch nie unter einem Dirigenten gespielt worden ist, bei dem also jede bewußte und unbewußte persönliche Beeinflussung von vorneherein ausgeschaltet war. Aber auch die Mängel, die der Ausführung des Konzertes in interpretativer Hinsicht entschieden anhafteten, konnten unmöglich den Beweis dafür erbringen, daß unsere Zeit schon reif sei für eine gänzliche Abschaffung des Dirigenten. Daß die nur vom Individualtätsbewußtsein diktierte, nicht aus dem Werk heraus geborene Nuance in dieser Ausführung fehlen mußte, ist in unserer Zeit der Sachlichkeit eher als Vorzug zu empfinden gewesen. Dagegen mußten die ungewollten Modifikationen, das Eilen in den raschen Sätzen, noch mehr die Verschleppung und zähflüssige Unbelebtheit des Trauermarsches, dem Hörer die Gewißheit geben, daß der Dirigent vorläufig und bis auf weiteres wenigstens zu den notwendigen Übeln gehöre.

2.

Alle diese Bestrebungen – weder die nach rückwärts noch die nach vorwärts gerichteten – lagen auch bestimmt nicht in der Absicht des Orchesters, als es sein Experiment wagte. Darum ist es richtiger, alle Problematik beiseite zu lassen, sich nicht um Gegensätze zwischen Individualismus und Kollektivismus, Persönlichkeit und Sachlichkeit zu kümmern, keine Versuche zu unternehmen, Brücken zur Vergangenheit oder Zukunft zu schlagen und sich die Frage vorzulegen, welche Bedeutung der Versuch für die Gegenwart hat und welche Folgerungen die jetzige Zeit daraus zu ziehen hat. Nach dem Grunde dafür ist zu suchen, daß dieses gute aber keineswegs prominente Orchester gerade in diesem Konzert – von den schon erwähnten interpretativen Mängeln abgesehen – zu einem ungleich kultivierteren Zusammenspiel gelangte als unter der Führung eines Dirigenten, daß in technischer und klanglicher Hinsicht sonst nie erreichte Höhepunkte zu verzeichnen waren.

Zwei Momente sind hier von ausschlaggebender Bedeutung. Das erste ist psychologischer Natur und betrifft die Verteilung der Verantwortlichkeit zwischen den an der Ausführung eines Orchesterwerkes beteiligten Faktoren. Während in der Generalbaßzeit das Selbständigkeitsgefühl des Orchestermusikers aufs höchste gestiegen war,

das demokratische Prinzip in der Kapelle schon rein äußerlich dadurch gekennzeichnet war, daß auch der Kapell-„Meister“ wie alle anderen an einem Instrument saß, hat sich seit Einführung der Taktstockdirektion das Verhältnis in der Verteilung der Verantwortung unter Orchester und Dirigent unaufhaltsam nach dem letzteren hin verschoben. Aus einer Demokratie wurde das Orchester eine absolute Monarchie, nicht selten eine Diktatur. Diese Entwicklung hatte bei den Dirigenten das heute leider so oft zu beobachtende Auftreten von Größenwahn zur Folge und züchtete den nicht genug zu bekämpfenden Typ des Dirigenten-Stars. Auf der anderen Seite mußte das Gefühl, beständig gegängelt zu werden, bei dem Orchestermusiker natürlich zu einer Abstumpfung, zu einem progressiven Schwinden des Verantwortungsgefühles führen. Aus diesem Grund kann der psychologische Wert dieses dirigentenlosen Konzertes nicht hoch genug veranschlagt werden, weil es dem Orchestermitglied das für eine künstlerische Leistung unumgänglich notwendige Bewußtsein des „Nur auf mich Ankommens“ wiedergab.

Das zweite Moment, das diesem Ereignis prinzipielle Bedeutung verlieh, ist technischer Art und betrifft die durch das Fehlen eines Leiters bedingte besondere Vorbereitung. Verhehlen wir es uns nicht, daß die Einflüsse der jüngsten Vergangenheit, unter denen der übersteigerte Persönlichkeitswahn der Dirigenten und der fabrikmäßig gestaltete Konzert-Großbetrieb die Hauptrolle spielen, das Orchestermusizieren zu einem mehr oder minder großzügigen Improvisieren gestaltet haben, bei dem das Gelingen der Routine des Orchesters, dem Genie des Dirigenten, der Stimmung des Abends und nicht zum geringsten Teil dem Zufall überlassen bleibt. Natürlich wäre es falsch, auf die eben genannten Momente verzichten und sie nur durch Arbeit ersetzen zu wollen. Ein mechanisches, uninspieriertes Musizieren wäre die notwendige Folge. Aber ebenso falsch ist das andere Extrem, die im Orchester eben unerläßliche Arbeit zu vernachläßigen, an die Stelle des Ordentlichen das Außerordentliche zu setzen. Denn dieser Weg hat zu der sehr beliebt gewordenen Großzügigkeit geführt, die man besser Schlamperei nennt.

Dieses Konzert, in dem man trotz offensichtlicher Mängel in der Interpretation zu einem qualifizierten Musizieren gelangte, konnte den vorurteilsfreien Hörer darüber belehren, was intensive Probenarbeit zu leisten vermag. Wäre das gleiche Konzert unter Leitung eines Dirigenten gestanden, so wäre dazu eine (vielleicht auch gar keine) Probe gamacht worden, in der das Programm durchgespielt worden wäre und Dirigent und Solist ihre „Auffassung“ durchzusetzen sich bemüht hätten. Jedes Mehr an Probenarbeit – wenn es sich überhaupt hätte ermöglichen lassen – wäre als überflüssige Belastung empfunden worden und hätte durch diese negative psychologische Wirkung vielleicht mehr geschadet als genützt. Der Wegfall des Dirigenten hat diese Hemmungen in der Psyche des Orchestermusikers beseitigt, ihm das Gefühl der Notwendigkeit und damit die Freude an der Probe wiedergegeben. So gelangte man zu einer Selbstdisziplinierung, die die von einem Vorgesetzten aufoktroyierte Disziplin an Wirkung übertraf. So durfte man sich an der Einheitlichkeit des Lagenspiels, der Stricharten, der Fingersätze, an der Gleichmäßigkeit des Atmens erfreuen und dabei feststellen, daß solche technische „Nebensächlichkeiten“ oft zu einer überzeugenderen Phrasierung führen als persönliche Auffassungen und individuelle Nuancen.

3.

Orchester wie Dirigenten sollten die Lehren dieses Konzertes beherzigen und ihre Folgerungen daraus ziehen. Durch eine Art Selbstbesinnung ist der Weg zu einer im heutigen Großbetrieb unwiederbringlich verloren geglaubten Orchesterdisziplin, zu dem seit einem Jahrhundert immermehr geschwundenen Verantwortlichkeitsgefühl des Orchestermusikers wiedergefunden worden. Möge er nun auch begangen werden! Wenn die anderen Orchester sich entschließen könnten, das tapfere Beispiel der Leipziger nachzuahmen und von Zeit zu Zeit neben ihrer gewaltigen Arbeitslast die Mühen eines solchen dirigentenlosen Konzertes auf sich zu nehmen: das Niveau des Orchesterspieles würde sich in ungeahnter Weise heben, das Orchestermitglied würde aus einem „mehr oder weniger einsichtigen Werkzeug" (Berlioz, Instrumentationslehre) wieder zu einem selbständigen verantwortungsbewußten Musiker werden.

Selbstbesinnung ist aber auch die Lehre, die aus dem Experiment der unbeteiligte Dirigent ziehen sollte. Eine sprunghafte, überstürzte künstlerische wie soziale Entwicklung des Berufes war wohl geeignet, seinen Trägern die Köpfe zu verdrehen. Wenn noch im Jahre 1785 in Neapel ernsthaft die Frage diskutiert wurde, ob der Kapellmeister zu den Handwerkern (nicht künstlerisch) zu rechnen sei, so darf er sich heute einer diktatorischen Macht erfreuen, für deren militärisches Gepräge der „Generals"-Titel als passendes Korrelat gefunden werden mußte. Wurde einst die Ära des Sängers von der des Instrumentalisten abgelöst, so mußte diese wieder dem Zeitalter des Dirigenten weichen, dessen Selbstbewußtsein, Eitelkeit und Reklamesucht die Primadonna von einst in den Schatten stellt.

Aber es mehren sich die Anzeichen, die nur im Sinn eines bevorstehenden Dirigenten-„Abbaues" gedeutet werden können. Dahin gehört die Abkehr von den Riesen-Orchestern der letzten Romantik und die immer häufigere Bevorzugung von kammermusikalischer, solistischer Besetzung, die selbständige Orchesterspieler voraussetzt, dahin gehört das Wiederaufleben der Oper, die – im Gegensatz zum Musikdrama – ihre Triebkräfte zuerst aus vokalen, nicht aus instrumentalen Quellen schöpft und daher Sängerindividualitäten von Format verlangt, die nicht der Vergewaltigung durch einen monomanisch veranlagten Kapellmeister unterliegen, dahin gehören schließlich die Bestrebungen nach einer neuen Sachlichkeit, welche die aus der Romantik stammende Übersteigerung des Ausdrucks wieder in die Ausmaße der Klassik eindämmen möchte und daher allen allzupersönlichen Interpretationsgelüsten moderner Dirigenten erfolgreich entgegenwirken. Und zu diesen Anzeichen gesellt sich nun als drohendstes Menetekel das Sinfoniekonzert ohne Dirigenten, das dem Star-Dirigenten hoffentlich die Augen über die alleinseligmachende Wirkung seiner Persönnlichkeit öffnen wird.

So sind in diesem ersten Versuch Keime enthalten, die – richtig gedeutet und gepflegt – nach zwei Richtungen hin Früchte tragen können und uns hoffentlich wieder zu einem gesunden und kultivierten Orchestermusizieren führen, in dem Persönlichkeit der Begabung und Sachlichkeit der Ausführung zu idealem Verhältnis gepaart erscheinen.

Oskar Guttmann (Breslau)

# WAS HEISST UND ZU WELCHEM ENDE VERANSTALTET MAN EIN MUSIKFEST?

Ein Epilog zum 20. Schlesischen Musikfest in Görlitz.[1])

Nach langem Schwanken, nach unzähligen Malen Durchlesen des dreitägigen Musikfestprogrammes entschließt man sich, nicht hinzufahren, sondern die freundlichst zugestellte Pressekarte mit bestem Dank zurückzuschicken.

Welchen Sinn haben Musikfeste, vorausgesetzt, daß sie überhaupt noch einen Sinn haben?

Denn: sie haben natürlich heute kaum noch einen Sinn. Solche Feste sind für die Besucher eine recht kostspielige Sache, das braucht weiter nicht ausgeführt zu werden. Es ist das also eine Angelegenheit der ganz dünnen Schicht des Volkes, die sich auch sonst den Genuß von Konzerten und Theater leisten kann. Diese dünne Schicht der Begüterten kann aber ebenso nach der Provinzialhauptstadt (wie hier Breslau) fahren, das kostet dasselbe Geld. Das kann also gemacht werden und wird auch gemacht, objektiv gesehen brauchen diese Leute kein Musikfest. Nur subjektiv brauchen sie es; denn man will doch einmal ganz unter sich sein: in so einer großen Stadt weiß man ja wirklich niemals, neben wem man sitzt.

Die große Masse des Volkes, die einem Fest erst einen wirklichen Sinn gäbe, ist von solchen Dingen leider ganz ausgeschlossen und bleibt draußen. Ein Musikfest hat ein Voksfest zu sein, kein gesellschaftliches Ereignis, kein Untersichsein derer, die „bedeutend sein" mit „wohlhabend sein" gleichsetzen. Diese Zeiten sind vorbei, eine Gemeinschaftskunst, ein Gemeinschaftstheater ist im Werden. Solche Musikfeste wie dieses „Schlesische" ragen petrefaktisch in eine ganz anders gewordene Zeit hinein, und sind überflüssig geworden; vielleicht sogar schädlich.

Aber, vorausgesetzt, daß Musikfeste also noch einen Sinn haben können, welchen Sinn hätten sie dann?

Doch nur den ganz selbstverständlichen, zwar kein gesellschaftliches, aber ein musikalisches Ereignis zu sein. In dem Prospekt von Görlitz las man: „Die nationale und besonders die internationale Musikpflege, namentlich soweit sie umkämpfte Werke der neueren Zeit darbietet, überlassen wir neidlos den großen Musikzentren." –

Neidlos. Und weiter: „Die Programme der Schlesischen Musikfeste waren in ihrem Kern immer auf die Meisterwerke der letzten 200 Jahre gegründet." Aber gewiß, das sah man dem Programm von 1928 etwas reichlich an.

Man begann am ersten Abend mit der Orgeltoccata von Joh. Seb. Bach, und da nichts besseres zu Bach paßt als Beethoven, ließ man dem Orgel- ein Opernstück folgen, die zweite Leonorenouvertüre. Zu Beethoven wieder gehört Mozart, man spielte ein Klavierkonzert, und zu dem Österreicher Mozart gehört der Österreicher Bruckner (Siebente Sinfonie). Der Hörer wurde durch ein solches Potpourriprogramm von einer Stimmung in die andere geworfen, von irgend einem festlichen Stilwillen eine Einheit zu bieten, war keine Rede. Noch schlimmer eigentlich der zweite Orchesterabend.

[1]) Wir bringen diesen Aufsatz gerade in diesem Heft, das einem auf Produktivität und Zeitbejahung eingestellten Musikfest dient. Die Schriftleitung.

Zuerst ein Vertreter der Lebenden, Richard Strauß' „Don Juan“ begann; ihm folgte das Brahmssche Doppelkonzert, diesem die C-dur Sinfonie Schuberts (wohl wegen des Schubertjahres) und dann – ja, das letzte ist nicht glaublich, dann wird der Chor hinaufgestellt und alle singen, nicht etwa das Deutschlandlied (Haydn ist nicht beliebt), sondern das Hallelujah aus dem „Messias“ von Händel. Vielleicht aus Freude, daß es nun aus ist. Solche Geschmacklosigkeiten sollen festgehalten werden.

Dazwischen gab es, wogegen nichts einzuwenden, die Bach'sche h-moll Messe. Aber mit einem Chor von (reklamehalber wurde es groß verkündet) 650 Menschen. Jedem mit Bach vertrauten Musiker muß es absurd erscheinen das Bach'sche Werk mit dieser Masse aufzuführen. Dazu ein mehr als mittelmäßiger Dirigent. Nun, es mag danach gewesen sein.

Ein solches Musikfest kann natürlich nicht den musikalischen Sinn haben durch Potpourriprogramme eine Übersicht über die Musikgeschichte von 1700 bis 1900 zu geben, sondern eine solche besondere festliche Veranstaltung muß Besonderes bieten, sie muß vor allem Werke der Zeit zur Aufführung bringen. Hier muß man eben das hören, was man sonst nicht hört, sonst bleibt es eine Vereinsangelegenheit. Daran sind ja beispielsmaßen die Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins fast zu Grunde gegangen; hier hat man sich doch noch besonnen und kommt vielleicht langsam wieder in die Höhe. Anschluß an die Zeit ist zu suchen, selbst auf die Gefahr hin, daß die Großagrarier der ländlichen Umwelt, die alten Herren und die bejahrteren Kränzchenschwestern und Stiftsdamen nicht mehr kommen. Dafür aber wird die Jugend kommen, der die Gegenwart und die Zukunft gehört – wenn man eben wirklich immer noch das Bedürfnis nach Musikfesten hat. Die Zeit für solche Dinge scheint aber vorbei.

Wir haben heute andere Hoffnungen und andere Ziele.

Hans Mersmann (Berlin)

## DER TEMPEL DER SYMPHONIE

Auf den Höhen von Baden-Baden soll ein Festspielhaus zur Pflege der deutschen Symphonie entstehen. Der Gedanke geht auf einen Plan des Münchener Architekten Ernst Haiger zurück, der damit schon 1910 an die Öffentlichkeit trat. Kurz vor dem Kriege wurde ein Verein zur Verwirklichung dieses Gedankens gegründet, der jetzt als „Verein Symphoniehaus E. V.“ eine Reihe von Aufrufen verteilt. Der Inhalt dieser Aufrufe ist grundsätzlich so bedeutungsvoll, daß hier zu einigen ihrer Gedanken Stellung genommen werden muß.

„Was immer an symphonischen Meisterwerken geschaffen worden ist und noch geschaffen werden mag, wie auch die Chorwerke der großen Meister, von Joh. Sebastian Bach an bis auf unsere Tage: sie sollen in alljährlichen Festaufführungen dort ihre gemeinschaftbildende Kraft bewähren.“ [1]) Diese Worte spricht Gerhart Hauptmann im Namen des Vereins.

Man könnte Verschiedenes gegen diese allgemeine Formulierung des Gedankens vorbringen. Man könnte von äußeren und praktischen Bedenken ausgehen, von Über-

[1]) Die Sperrungen dieses Satzes sind aus dem Aufruf übernommen.

sättigung unserer Zeit mit Musikfesten, welche in der Pflege der Symphonie teilweise so Hervorragendes leisten, daß schon eine Ebenbürtigkeit des neuen Unternehmens durchaus nicht unbedingt garantiert wäre. Warum sollen die Orchester der Hauptstädte, (denn um diese müßte es sich doch wohl handeln) nach Baden-Baden geschickt werden, um dort eine Reihe von Symphoniekonzerten zu geben, die sich in jedem Fall nur an ein besonders zahlungskräftiges Publikum wenden können? Man denkt dabei an die Reisen des Berliner Philharmonischen Orchesters, das unter Furtwängler Symphoniekonzerte von hervorragendster Qualität in mittleren Provinzstädten vor allem denjenigen zugänglich macht, für welche eine Reise nach Baden-Baden nie in Betracht käme.

So bleibt der Gedanke selbst. Mag er aus der Lage 1910 noch verständlich erscheinen, heute liegt er uns ferner als je. Wagners Festspielgedanke war ein Ausdruck seiner Zeit. Heute könnte die Errichtung einer symphonischen Gralsburg nur von denjenigen propagiert werden, welche sich in die Situation von 1870 zurückträumen möchten und vor dem Atem und den Forderungen der Zeit die Augen schließen. Für die romantische Idee einer Pilgerfahrt zum Kunstwerk liegt keine Notwendigkeit mehr vor.

Aber der Verein Symphoniehaus hat noch eine andere Seite. „Von Bach an bis auf unsere Tage“, sagte Gerhart Hauptmann. Diesem Aufruf liegt noch ein zweiter bei, der von Richard Benz verfaßt ist. Und da heißt es: „Tempel heißt Grenze; Tempel-Bauen nichts anderes, als heilige Grenzen setzen. Es hätte wenig Sinn, der Musik nur ein äußerlich weihevolleres Haus zu errichten, wenn es unterschiedslos allem dienen sollte, was musikalisch geschaffen worden ist und noch geschaffen wird – der Bezirk des Heiligen muß vor allem hinsichtlich der Werke, die hier sprechen sollen, streng und rein gewahrt werden; das aber ist nur möglich, wenn man sich an eine große abgeschlossene Überlieferung hält, über die nicht ein heutiger Einzelner, sondern ein Jahrhundert das Urteil gefällt hat –“.[2])

Deutlicher konnte das wahre Gesicht des Unternehmens wohl kaum enthüllt werden. Dieser Aufruf, der sich „an das deutsche Volk, an die musikalische Menschheit aller Nationen, an die Gläubigen des Geists“ wendet, stempelt den Tempel der Symphonie zu einem Hort der Reaktion. Und konnte man dem Gedanken gegenüber vorher nur geltend machen, daß er zeitfremd in seiner romantischen Versunkenheit, sinnlos in seinem Mangel an Notwendigkeit ist, so wird er an dieser Stelle gefährlich, weil er sich zu letzten Endes musikpolitischen Zielen bekennt. Der Aufruf beschränkt sich darauf, diese Haltung in dem angeführten allgemeineren Satze zum Ausdruck zu bringen. Ein weiterer Schriftsatz von Richard Benz spricht es noch deutlicher aus. Er geht davon aus, man könnte gegen das Unternehmen einwenden, daß es dem Ausdruck unserer Zeit nicht zur Geltung verhelfe. Würde dieses geschehen, fährt Benz fort, dann „würde der Begriff eines Heiligtums, das doch nur einer heiligen Überlieferung geweiht sein kann, sofort in sich zusammenfallen; ganz abgesehen davon, daß unsere neueste Musik mit vollem Bewußtsein alle Geist- und Seelenwerte als antiquiert von der Gestaltung ausschließt und ihren rein profanen Willen mit wünschenswerter Offenheit verkündet“.

Wir sind Richard Benz für diese seinerseits zum Ausdruck gebrachte „wünschenswerte Offenheit“ dankbar. Denn sie schafft eine klare Perspektive. Wir bedürfen eines Tempels der Symphonie heute nicht. Wenn ein Dirigent vom Range Furtwänglers oder

[2]) Die Sperrungen dieses Satzes sind aus dem Aufruf übernommen.

Klemperers Beethoven aufführt, so ist die Kuppel, die sich vom Klangkörper zu den Hörenden hinüberwölbt, da und braucht nicht erst künstlich geschaffen zu werden. Wenn aber ein „an die musikalische Menschheit aller Nationen und an die Gläubigen des Geists“ gerichteter Aufruf, der die Worte „Heiligtum“ und „Gemeinde“ auf jeder Zeile verwendet, sich als eine versteckte Kampfansage gegen Fortschritt und Zukunft erweist, so wollen wir diesen Kampf getrost aufnehmen. Denn uns ist Baden-Baden seit dem vorigen Jahre ein Symbol der Entwicklung und nicht der Erstarrung,

Alice Jacob-Loewenson (Berlin)

# MUSIK BEI GRANOWSKY

In einer herrlichen Novelle von Jizchok Leib Perez: „Die Seelenwanderung einer Melodie“ wird beschrieben, wie aus der Weise eines fröhlichen Hochzeitstanzes auf mannigfachen Umwegen erst ein Gebetgesang, dann ein Tanzschlager, eine Opernarie, ein Leierkastenlied und schließlich wieder eine fromme Melodie wird.

Als Perez dies schrieb, ahnte er wohl kaum, welche Metamorphosen diese guten, alten, traurigen, tiefen und heiteren jüdischen Lieder dereinst durchmachen würden.

1.

Die Musik im „Moskauer Jüdisch-Akademischen Theater“ – gleichviel, ob sie von Achron, Pulver, Goldfaden oder ob sie Volksmusik ist – hebt sich trotz ihres neuzeitlichen Gewandes deutlich als jüdisch gegen das Russische, Orientalische, Europäische der Theaterkunst Granowsky's ab. Was die ostjüdische Volksmusik – soweit sie wirklich echte jüdische Musik ist – am evidentesten von russischer Volksmusik unterscheidet, ist ihr religiöser Ursprung, ihre auch im modernsten Operettenchanson nicht zu verkennende Abstammung von der Synagogalmusik. Am deutlichsten zeigt sich diese Herkunft wohl in den wortelosen chassidischen Melodieen – die, ursprünglich Erfindung eines Chasáns (Vorsängers) oder eines Rabbi – ganz „weltlich“ ins Volk eingegangen sind. Um die Merkmale spezifisch jüdischer Musik zu bezeichnen, die von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart sich immer von neuem vorfinden, sei betont, daß ihr innerster Wesenszusammenhang in den Elementen der traditionellen Singweisen besteht, in den Urtypen jüdischer Melodik, den sogenannten „Nigunim“, [1]) nach denen die liturgischen Texte gesungen werden. Ferner sei als das Einfachste, Handgreiflichste erwähnt: der obstinate, bei aller Schwermut oft seltsam „fröhlich“ wirkende Mollcharakter; eine monotone Umspielung weniger Töne; ihre pathetische Ausdehnung und Akzentuierung an ganz unerwarteten Punkten; ein plötzliches Übergehen in marsch- und tanzartige Rhythmen; eine unsymmetrische, oft ungegliedert- und darum unendlich-scheinende Melodie; eine eigentümlich bewegte Art von melodischer Ornamentik; sprechende Anschmiegung an Wort und Inhalt; eine ungeheuer eindringliche, oft ans Groteske grenzende Ekstase des Ausdrucks. Und schließlich liegt gerade in der Art der Organisation aller dieser Momente, in ihren Mischungs- und Bindungs-Verhältnissen der merkwürdige Typus einer „jüdischen“ Musik.

[1]) „Nigunim“: ursprünglich die Lesezeichen zum biblischen Urtext, die außer ihrer interpunktierenden Funktion noch die einer Art Notenstenographie haben.

Also: alles Motivische und Thematische, was dieser Theatermusik zugrundeliegt, ist jüdisch; alle Lieder und Tänze sind jüdische Lieder und Tänze.

Die Entwicklungsgeschichte der jüdischen Musik – entsprechend der ganzen Spannungskurve der jüdischen Geistigkeit, vom Ringkampf mit dem Transzendenten, über die Miseren und Freuden eines volkhaft-naiven Alltags, bis zur bittersten Selbstpersiflage – ist hier in allen ihren Niederschlägen vertreten: vom versprengten Rezitativ aus Bibel- und Gebetsweise, von chassidischer Kontemplation und Fanatik, über Volkslied und Rundtanz bis zum selbstkarikierenden Operettenschlager, und dies alles in einer Einheit, wie sie bunter, lebendiger und konkreter kaum vorgestellt werden kann.

Diese Einheit in einer Formel unterzubringen ist nicht leicht, da mit der letzten, hier erreichten Phase dieser Entwicklungsgeschichte keineswegs, wie man meinen sollte, auch eine eindeutige Seelenlage erreicht ist. Und dies hängt wieder damit zusammen, daß das psychische Fundament des Ostjuden – viel mehr als er selber weiß und immer zuzugeben bereit ist – sich in komplizierten Windungen, doch in stets ausschlagebender Kontinuität auf den geistigen Inhalten seiner religiösen Kulturepochen aufgebaut hat. Die hier zum Ausdruck kommende Haltung, die rational-gewollte, die bewußte Intention geht nun mit aller Deutlichkeit auf einen Abbau dieser historisch verwurzelten Einstellungen und äußert sich sogar nicht mehr in einer pathetischen Feindschaft sondern bereits in souveränstem Humor. Und hier ist es von höchstem Interesse zu beobachten, wie alles ins Burleske variierte, verzogene oder aufgelöste musikalische Urgut des Volkes den eigentlich künstlerischen, tiefenwirkenden Gehalt nicht aus seinen Negiertheiten, sondern aus dem Positiven, das negiert werden soll, selber bezieht. Die (wenn auch humoristische) Aggression kann gar nicht ganz, bis in den Kern hinein, vollzogen werden; denn in der Berührung mit den archaischen Gegenständen des Angriffs erweisen sich diese als eine nicht auszumerzende, ja als die weitaus stärkere Energiequelle. Alle diese „mystischen" Atome – so sehr sie durch die ironische „Einklammerung" schließlich auf ein Minimum herabgesetzt und nur als folkloristisches Kolorit verwandt werden – bleiben das Ferment des Ganzen, das zutiefst Sinngebende und Wirksamste. Aber wie das Jüdische in seiner ursprünglichen, irrationalen Struktur nicht den weltanschaulichen und artistischen Intentionen dieser Musik entspricht, so ist auch gerade alles Gewollt-Auflösende und Gelöste formal-musikalisch viel interessanter und gekonnter. Psychologisch (melodisch) prävaliert das Alte, artistisch (harmonisch und instrumental) das Neue.

2.

Nach alledem nimmt es nicht wunder, daß auf den folkloristischen Fundus von seiten der harmonisierenden Ausdeutung und sonstiger musikalischer Mittel nicht tiefer eingegangen wird. Man benutzt ihn lediglich zum Aufbau einer guten, wirkungsvollen, temperamentgeladenen, impressionistischen Theatermusik; mit starken Rhythmen, aparten koloristischen und naturnachahmenden Einfällen sowie allen Effekten heutiger Instrumentation.

Der ganze Duktus ist ohne Frage von Offenbach beeinflußt. Überhaupt scheint ja Goldfaden – der um 1875 die ersten jiddischen Theater begründet und sie als Direktor, Regisseur, Dichter und Komponist mit mehr als sechzig Stücken versorgt hat – so eine Art ostjüdischer Offenbach en miniature gewesen zu sein.

Am originellsten ist wohl die Musik zur „Hexe". Aus der Verbindung von Goldfadens konventioneller Sentimentalität mit Achrons, des eigentlichen Autors, berauschender Rhythmik und farbenprächtiger Instrumentation (endlos langer Harfen-Orgelpunkt!), aus der Verarbeitung von Synagogal-Melodien zu einem kratzig-hexigen Dämonen-Singsang, aus der Verwandlung eines melancholischen in einen wild-orgiastischen Tanz ergibt sich ein verblüffend-einzigartiges Genre von Theatermusik.

Noch elementarer respektiert Leo Pulvers Musik zu „200 000" und zur „Reise Benjamins III." die jüdische Melodie als Einheit und bringt ihre Milieu- und Gefühlsassoziationen noch stärker zur Geltung.

Bei aller verschleierten Lyrik zeichnen sich beide Komponisten durch realistische und „sachliche" Gesinnung aus.

In Granowskys Gesamtkunstwerk hat auch die Musik eine quasi „kollektivistische" Funktion. Sie soll im Gegensatz zur konventionellen Theatermusik in keiner Weise illustrativ ergänzen; sie ist der Motor, die führende Kraft. Unterstützt von der Dramatik und Plastik der jüdischen Melodie, reguliert sie die Dynamik und Metrik der Bühnenvorgänge. Sie leitet ein, retardiert, accelleriert, akzentuiert, mildert und übertreibt, faßt zusammen und löst.

Der wirblige Rhythmus in allem Bühnengeschehen wird von der Musik angegeben, springt auf die Gesten der Akteure über und löst sich auf in alles überwältigende, alles auf den Kopf stellende, zappelnde, wackelnde, hyperrealistische, hyperphantastische Bewegungsbilder, die – immer gegliedert, präzis und schwingend-leicht – ebenso spukhaft-plötzlich vorbei sind, wie sie entstanden waren.

Umgekehrt bemächtigt sich das Orchester gewisser Sprechmotive und Sprachmelodieen und ahmt sie nach, verschieft und verzackt.

Auch das szenische Geschehen als solches wirkt musikhaft: jede Mimik, jedes Wort, die ganze Form der Stücke, die von Leitmotiven der Handlung durchsetzt sind, die choristische Imitation einer Bewegung, der kanonhafte Aufbau mehrerer Vorgänge, alles ist offenbar nach der Partitur ausgearbeitet.

Und ebenso das Sprachliche. Das an Modulation und Nüancen, an Expressivität unerschöpfliche Jiddisch mit seiner Neigung zu Diminutiven und Interjektionen, das ostjüdische Organ mit seinem Umschlagen aus tiefster Stimmlage zu höchstem Diskant, seinem Changieren zwischen konträren Affektfarben ist zu musikalischer Verwendung prädestiniert, zu einer Skala von Mischungen aus Sprache Sprechsingen, Gesang.

So wird etwa das in allen Schattierungen schillernde „Tä' . . tä' . . tä' . . tä' . . tä' . . !" der Hexe – hier zu einem Urgesang seniler Dämonie.

Man darf es sagen: diese Theaterkunst ist aus dem Geiste der Musik geboren.

Hanns Gutman (Berlin)

## MUSIKALISCHE NOTIZEN AUS PARIS

Daß die ästhetische Betrachtungsweise nicht die einzige ist, nicht einmal die wichtigste unter den vielen, die man auf die Kunst und ihre Erscheinungsformen

anwenden kann, ist oft genug gesagt worden, um endlich bekannt zu sein. Dem ist aber nicht so. Noch immer werden in praxi die meisten musikalischen Urteile aus ästhetischen Vorurteilen bezogen, noch immer legt ein nicht unbeträchtlicher Teil unserer amtierenden Kritiker auf diese den größten Wert.

Die Kunst unter dem Gesichtswinkel des Lebens anzuschauen, das ist die letzte Möglichkeit, eine theoretische Behandlung der Kunst sinnvoll zu gestalten. Für eine Musik ist entscheidend auch, wer sie hört; nicht nur, wer sie geschrieben hat und wer sie darstellt. Das sind grundsätzliche Fragen, die vor den Lesern dieser Blätter oft erörtert worden sind, Fragen sogar, deren Lösung die Zeitschrift Melos, wenn ich recht sehe, in den Vordergrund ihrer Bemühungen geschoben hat. Doch fühlt sich, wer seine Eindrücke von der Musik in Paris ordnen will, von neuem gedrängt, den Maßstab anzugeben, dessen er sich zu bedienen gedenkt.

Es soll also auch nach dem Hörer gefragt werden. (Immer mit der unerläßlichen Einschränkung, die für alle folgenden Ausführungen gilt, daß ein Aufenthalt von wenigen Wochen keinen Einblick in ein Land gewährt, auch nicht in seine Kunstübung. Hier wird von persönlichen Eindrücken gesprochen – sie mögen falsch sein. Daher: Notizen.) Die Schicksale der Musik, mindestens die ihrer Reproduktion, hängen durchaus vom Hörer ab; weil es, wo kein Empfänger mehr ist, zwecklos wird, Partituren in Klang umzusetzen. Gegen diese unsäglich banale Weisheit wird dennoch ununterbrochen verstoßen.

In Deutschland wird heute die Regelung von Nachfrage und Angebot, soweit das Verhältnis nicht schon in Anarchie ausgeartet ist, wie im Konzertunwesen, durch das System des Abonnements besorgt. Ob Volksbühne, Staatstheater oder Privatbühne, ob philharmonische oder städtische Konzerte – sie alle versuchen, ihre Rentabilität durch Werbung von Stammgästen zu sichern. Das System ist also eine nützliche Einrichtung, die zugleich Wesentliches aussagt über die Mentalität derer, die sie benützen. Denn die notwendige Voraussetzung für eine Abonnentenwirtschaft ist ein Publikum, das in der Musik nicht zuletzt das bildende, das belehrende Element sucht; wer hingegen Musik als ein Vergnügen, als eine Unterhaltung genießt (was sie doch auch ist oder sein kann), der wird sie niemals in vierzehntägigem Turnus beziehen. So gesehen sind Oper und Abonnent unvereinbare Gegensätze. Daß sie sich trotzdem gefunden haben, ist einer der Gründe für die kritische Lage der Oper.

Was sich nun in Paris während der großen Saison im Monat Mai und Juni an musikalischen Ereignissen abspielt, das wird bestimmt nicht von dem Wunsch, sich zu bilden, diktiert. Es ist kein Zufall, wenn die Pariser Opernhäuser die Institution des Abonnements nicht kennen. Es widerspräche einfach der Art des Franzosen, Musik zu hören. (Man sollte nicht das Schlagwort „Äußerlichkeit" zücken und verachtungsvoll auf die Betroffenen schleudern. Es geht garnicht um Werturteile, es geht um Tatsachen. Und dann: Tiefe allein macht auch nicht glücklich!)

Dem Begriff der „Saison" entspricht hier noch eine Realität. Mag sein, daß es ihre letzte Position in Europa ist, mag sein, daß sie eine im Grunde schon überholte Form des Musizierens darstellt, hier lebt sie und will nach ihren Gegebenheiten beurteilt werden. Mit dem, was in Deutschland als „Musikfest" üppig gedeiht, hat sie wenig gemeinsam. Das Musikfest ist praktische Erläuterung eines gestellten Themas.

Ein Komponist, eine Gattung oder auch eine Richtung der Musik wird am lebendigen Beispiel demonstriert. Nichts davon in Frankreich. Ausländer bestimmen nicht zuletzt das sommerliche Bild der Kunststadt Paris, Ausländer der buntesten Mischung; international wie die Hörer sind die Programme, keinem Thema verpflichtet.

Wie wird sich, die Frage liegt nah, die deutsche Musik vor diesem Forum ausnehmen. Zu sagen ist, daß ihre Rolle fast zu dominieren scheint. Jede Kunstübung ist heute vorwiegend rückwärts gewendet, versorgt ihre Bedürfnisse aus dem Arsenal einer Zeit, in welcher der Primat der deutschen Musik ein unbestreitbares Faktum war. So erklärt sich, daß Bach, Mozart, Beethoven, vor allem aber Wagner und neuerdings auch Brahms in Frankreich immer wieder anzutreffen sind. (An einem der Nachmittage, an denen ein Kreis von Musikverständigen in den Redaktionsräumen der Revue musicale allem Neuartigen ein williges Ohr leiht, konnte man, einigermaßen verdutzt, Lieder von Brahms und Wolf hören. Man ließ sie übrigens von deutschen Sängern im originalen Wortlaut singen, nachdem man die Unübersetzbarkeit der romantischen Literatur richtig erkannt hatte.)

In der diesjährigen, eben beendeten Pariser Saison war Mozart der gewichtigste Repräsentant unserer Musik. Wir hätten uns keinen besseren wünschen können. Ihn vertrat als Leiter eines „Cycle Mozart", der die fünf theatralischen Hauptwerke umfaßte, Bruno Walter. Die Veranstaltung war inauguriert von der Société universelle du Théâtre, von Firmin Gemier's „Welttheater". Für die Anregung des Unternehmens ist der Gesellschaft herzlich zu danken; über Einzelheiten wollen wir. höflich wie es sich für Gäste geziemt, schweigen.

Walters Leistung soll hier nicht im Detail erörtert werden. Es liegt auf der Hand, wie stark sie gewesen sein muß, um eine Unzahl von Mißlichkeiten zu überwinden. Und es gelang ihm in der Tat, allen Schwierigkeiten zum Trotz, Aufführungen von musikalischer Geschlossenheit, von unmittelbarer Wirksamkeit zu schaffen. Der Maßstab, der auf die Qualität einer reproduktiven Arbeit Anwendung findet, ist durchaus variabel. Nichts ist dümmer als eine ästhetische Grammatik in den Koffer zu packen und nach ihr, wo es auch sei, Richtersprüche zu fällen. Was in Berlin eine mittlere Repertoire-Vorstellung heißen müßte, kann in Paris eine Tat sein. Einwände etwa, die prinzipiell gegen Walters Mozart-Darstellung zu machen wären, sind nicht am Platze, wenn er einen „Cycle Mozart" leitet.

Wahrscheinlich ist Walters Art, Kunstwerke verbindlich darzubieten, sie nach Tunlichkeit ecken- und kantenlos zu präsentieren, in Paris sogar die ideale gewesen. Ich kann mir vorstellen, wie wenig die dogmatische Schroffheit Klemperers den Parisern zugesagt hätte, wie sehr, beispielshalber, im „Don Giovanni" die Betonung des Dramas sie erstaunt hätte. Walter hielt auch hier die Mitte: buffa und seria ergänzten sich in vollster Harmonie. Im Ensemble triumphierte nicht die Einzelleistung; aber daß bei so heterogenen Kräften der Eindruck des Ensembles überhaupt erweckt werden konnte, war viel wertvoller. Die italienische Sprache förderte die Einheitlichkeit. Die Bilder, von Prof. Strnad geliefert, hinderten sie nicht. Dann folgte „Cosi fan tutte", das Stiefkind unter Mozarts Opern.

Das Spiel gefiel ausnehmend. Fast schien mir, als ob der Beifall überzeugter klänge als der dem „Bestraften Wüstling" gewidmet. Das lässt sich verstehen. Das

Werk, für ein hedonistisch gestimmtes Publikum geschrieben, trifft in Paris noch einmal eine ungefähr gleichgerichtete Hörerschaft.

Ich könnte jetzt feststellen, daß die Aufführung zwar lebendig und amüsant war, daß indessen das Orchester diesmal weniger exakte Durcharbeitung verriet. Es ist ziemlich gleichgültig. Die Herzlichkeit des nachhallenden Applauses entscheidet.

Was ein nichtdeutsches Auditorium an der „Zauberflöte" fesselte, mag, neben den ohrenfälligen Vorzügen der Musik, der Reiz des Fremdartigen gewesen sein. Er wurde erhöht durch die Anwendnng der deutschen Sprache. Daß sie möglich war, zeugt, wie diese ganze Veranstaltung, von künstlerischer Verständigung. Dieser Zweck wurde von dem „Cycle Mozart" schönstens erfüllt. Die deutsche Musik hat Bruno Walter, hat vor allem auch den französischen Gastfreunden zu danken.

Das also waren die Mozart-Festspiele. Aber es gehört zum Bild der Saison, daß morgen vergessen ist, was gestern Ereignis war: eine Sensation jagt die andere; ihre Zahl wächst ins Fantastische. Die Pariser Saison ist nicht engherzig in ihren Programmen, in denen alles was gut und teuer ist, unvermittelt nebeneinander steht. Werke von so heterogener Provenienz wie die Matthäuspassion und ein Klavierkonzert von Gershwin werden vom gleichen Publikum in der gleichen Woche aufgenommen; beide mit dem Anspruch auf Unterhaltung. Inwieweit die Passion Bachs geeignet ist, unterhaltend zu wirken, vermag ich nicht zu sagen; sie wurde mit den Anzeichen pietätvollen Interesses gehört.

Es darf, da der Name einmal gefallen ist, gleich hinzugefügt werden, daß Gershwins Klavierkonzert seine Rhapsodie in Blue in deren unproduktiver Manier fortsetzt. Das rhythmische agitato des ersten Satzes zwar läßt jede Hoffnung offen, aber das „stimmungsvolle" Andante zerstört sie. Vor neuen Dingen muss man den Mut haben, sich zu entscheiden. Wer ihn nicht hat, fahre getrost fort, Stimmungsbilder zu komponieren, aber er lasse den Jazz ruhen. Gershwin zumal ist ein so talentierter Vertreter der kleinen Schlagerform, daß der Ehrgeiz, durch das Pathos der großen Form konzertreif zu wirken, ihm nicht ansteht. Unnötig wohl zu versichern, daß sein Konzert, von dem Pianisten Tiomkin virtuos gespielt, ungeheuren Applaus erntete.

In Wirklichkeit ist die zeitgenössische Kunst, bei aller Absicht, es zu sein, so ganz unproblematisch doch noch nicht, wie man den Hörer in Paris glauben machen möchte. Das eigentlich Problematische wird ferngehalten oder doch nur in kleinen Dosen verabreicht. Und werden einmal, wie es kürzlich geschah, so umstürzlerisch ausschauende Dinge wie die Zeitungsausschnitte von Eisler aufgeführt, dann geschieht das vor einem kleinen, fast privaten Kreis. Immerhin konnte Hindemith im großen Rahmen eines Koussewitzky-Konzertes auftreten, um sein Bratschenkonzert authentisch zu interpretieren. Man bereitete dem prägnanten Werk wie dem vollendeten Spieler einen demonstrativen Empfang, der keineswegs nur eine Geste der Höflichkeit bedeutete. Nachdem das Stadium des reinen Experiments überwunden ist, steht einer erneuten internationalen Geltung der deutschen Musik nichts mehr im Wege. Sie, die im letzten Jahrzehnt als konstruiert, verstiegen und abwegig verschrieen war, hat sich soweit dem allgemeinen Klangbewußtsein wieder genähert, daß sie auch in Paris darstellbar ist. Das Faktum ist wohl der Erwähnung wert.

Auch Wladimir Vogel sah sein Streichquartett, das man im vergangenen Jahr in Frankfurt gehört hatte, jetzt in Paris bestens aufgenommen. Roth und seine Genossen bewiesen, indem sie es spielten, von Neuem ihre Qualitäten, nicht minder die des Stückes.

Es bleibt noch nachzutragen, was uns aus der dreiteiligen „Orestie" des Darius Milhaud vorgetragen wurde. Ich wähle den Terminus „Vortragen" mit Bedacht, weil nämlich das deklamatorische Prinzip eine große Rolle in dieser Komposition spielt. Eine Szene (percussion seule), nur von akzentuierender Sprechstimme, Chorausrufen und reich gegliedertem Schlagzeug bestritten, bildete den Höhepunkt der vorgeführten Bruchstücke und wurde „bis" verlangt. Wiederum ein antikes Thema, das aber ganz anders angefaßt und aufgefaßt wird als etwa bei Satie, Strawinsky, Honegger. Während dort der klassizistischen Haltung des Textes eine Vereinfachung des musikalischen Ductus parallel läuft, hat Milhaud, der den ersten Entwurf seiner Arbeit ja auch schon auf 1912 zurückdatiert, alle Mittel des größten Orchesters, der buntesten Polytonalität, der chorischen Vielstimmigkeit auf seinen Stoff angewendet. Daraus resultiert ein oft dekorativer Eindruck; die szenische Beitat müßte das Werk gut kleiden. Wie einzelne Teile diesmal kantatenmäßig von dem Antwerpener Chor „Caecilia" mit stärkstem Espressivo aufgerollt wurden, das war ein nachhaltiges Zeugnis für die Fähigkeiten einer Vereinigung, die in Bach und Mozart nicht ganz unserem Ideal entsprochen hatte.

Sprechen wir noch in zwei Zeilen vom Repertoire der Opernhäuser, das natürlich unbeeinträchtigt von den anderen Ereignissen weiter abrollt, so ist da allerdings von der Tatsache, daß wir 1928 schreiben, kaum ein Hauch zu verspüren. Der Bestand der längst akklamierten französischen und italienischen Opern, vermehrt um das immer noch sehr attraktive Musikdrama Wagners, scheint für den Spielplan zweier Häuser auszureichen. Der „Chevalier à la Rose" bezeichnet bereits einen Vorstoß in die Gegenwart. Unter solchen Umständen bleibt die Förderung der neuen Oper den privaten Unternehmern überlassen. So wagte sich Gemier kürzlich an Kreneks Jonny, der als „Jonny mène la danse" im Théâtre des Champs Elysées angezeigt wurde.

Summarisch soll noch vermerkt sein, daß Solistenabende (Namen großer Interpreten über einem denkbar fossilen Programm) die großen Säle immer noch füllen. Kreisler und Heifetz, Borowsky und Horowitz lösen sich ab. Der stets vergnügte Pachmann verschafft sich einen Vorsprung, indem er, zur Erhöhung der Stimmung und der Eintrittspreise, seinen 80. Geburtstag feiert. Doch neben den Solisten scheuen auch die großen Orchester aus aller Herren Länder die Reise nicht, um das Podium der neuen Salle Pleyel (in welcher die neue Sachlichkeit Bahnhofsdimensionen angenommen hat) zu betreten. Nachdem Furtwängler die Berliner Philharmoniker unter wahren Stürmen der Begeisterung geleitet, Walter aber mit Mahlers Vierter nicht so starke Resonanz gefunden hatte, verbeugte sich auch Dohnány, an der Spitze der Budapester. Dies ist der Grundsatz der Saison: es darf nichts fehlen.

Und es würde ja ein sehr wesentlicher Bestandteil dieser Klangausstellung fehlen, erschiene nicht schließlich auch Djaghilew mit seiner Truppe. Wenn von ihm an letzter Stelle die Rede ist, so möchte ich das dem alten Wort: „das Beste zuletzt" zugeschrieben wissen. Nicht als ob von den vielen Balletten, die Djaghilew mitbringt, alle nun im Stadium der Vollendung wären; keineswegs. Aber dieses Ballett hat, wenn ich mich so paradox ausdrücken darf, die Tradition der Revolutiou für sich. Musikern braucht

man nicht auseinanderzusetzen, welche Verdienste Djaghilew sich um die moderne Kunst erworben hat. Schriebe einer die Geschichte des Ballettes Djaghilew (und es verlohnte sich wohl, das zu tun), so schriebe er zugleich die Geschichte eines hervorstehend grünen Zweiges der neuen Musik. Namen wie Strawinsky, Satie, Milhaud, Prokofieff, Auric, Poulenc, Rieti müßten da verzeichnet sein. Die zeitgenössische Kunst, soweit sie dem Ballet als Kunstform verpflichtet ist, fühlt sich dem Namen Djaghilew engstens verbunden. Das ist die Atmosphäre, die auch heute noch die Abende des Ballet Russe umgibt.

Unter den Neuheiten, die Diaghilew neben den erfolgreichen Partituren früherer Jahre vorführte, figurierte ein Ballett von Nabokoff „L'Ode". Der russische Komponist hat da eine rhythmisch zweckmäßige, das heißt tänzerisch vielseitige Musik geschrieben, die auch die breite Kantabilität russischer Volksmelodik (durch Stimmen im Orchester vertreten) nicht verschmäht. Die tänzerische Gestaltung schien mir weniger glücklich, weil sie sich zu absichtsvoll symbolisch gab; Tanz sollte sich sinnfällig kundgeben. Aber das mag der Autor mit dem Ballettmeister ausmachen. Bedeutsamer, weil den beweglichsten Musiker unserer Tage angehend, war die Uraufführung eines neuen Werkes von Strawinsky: „Apollo Musagetes".

Antike – die große Mode. Aber im Gegensatz zu den vielen, die der mangelnde musikalische Einfall zu diesem Ausfall in die Vergangenheit zwingt, ist Strawinsky im Verlauf einer sehr folgerichtigen Entwicklung zu ihr gelangt. Als der Kreis der russischen Nationalmusik von ihm umschritten, für ihn erschöpft war, hielt er, nicht ohne den Einfluß seiner französischen Umgebung, Ausschau nach Anhaltspunkten in anderen Stilkreisen.

Aber schon zeigt sich die Gefahr für die Musik. Sie kann von der klassizistischen Geste des Vorwurfes nicht unberührt bleiben. Hatte noch im Ödipus eine aus verschiedenen Stilelementen zusammengesetzte Partitur einen zwingenden Eindruck ergeben, so erscheint in dem neuen Ballet die gewollte Simplizität bereits unglaubhaft. Ein Strawinsky ohne Schlagzeug – wer hätte das gedacht! Aber er verzichtet auch auf sämtliche Bläser; auch das eine (zufällige oder bewußte?) Wiederaufnahme alter Traditionen des Balletts. Die Streicher nun führen eine sehr friedliche Sprache, was sie sagen, ist hochgradig tonal und übrigens von einleuchtender Beredsamkeit. Und selbst der Rhythmus fügt sich der allgemeinen Tendenz zur Beruhigung, seiner Gradlinigkeit haftet von der einstigen ostinaten Agressivität Strawinskys nicht das Geringste mehr an. Die Handlung? Nicht der Rede wert. Soweit sie vorhanden ist, soll sie ja nur einen Anlaß zum Tanzen geben. Apollo im Spiel mit den Musen, deren eine er zum Tanz erwählt; von ihnen allen vergöttert, schreitet er dem Sonnenwagen entgegen. Gewiß, man wird das Werk genauer betrachten, vor allem die Partitur studieren müssen; ich urteile nach einem ersten Eindruck. Zu den stärksten wird es, vermutlich, auch dann nicht gehören.

Die Aufführung, in welcher der wundervolle Lifar den Apollo verkörperte, fand den rechten Stil zwischen antiker und moderner Geste. Ein elegantes und dennoch geistiges Publikum bejubelte den Autor, der eigenhändig dirigierte. Ein einsamer Besucher bemühte sich schüchtern, die Klangarmut der Streicher durch Pfeifen zu bereichern. Es muß ein Radikaler gewesen sein.

Aber ich glaube bestimmt: Strawinsky selbst wird ihm eines Tages Recht geben.

Hugo Leichtentritt (Berlin)

## DR. KURT JOHNEN: NEUE WEGE ZUR ENERGETIK DES KLAVIERSPIELS

Verlag H. J. Paris, Amsterdam 1928

Die vorliegende Schrift beschäftigt sich mit einigen grundlegenden Problemen der Technik des Klavierspiels, indem sie gewisse körperliche Funktionen des Spielers mit einer bisher noch nicht durchgeführten wissenschaftlichen Genauigkeit erforscht und erklärt. Insbesondere wird untersucht, wie die beim Klavierspiel nötige körperliche Arbeit mit möglichst geringem Aufwand von Energie jeglicher Art zu leisten sei. Die Antwort auf diese Grundfrage findet der Verfasser in der sachgemäßen Art der Atmung, die auf die übrigen Körperfunktionen, den Bewegungsapparat, die Muskulatur günstig einwirkt. Dieser Gedanke der trainierten Atemtechnik beim Klavierspiel ist freilich nicht ganz so neu, wie der Verfasser anzunehmen scheint. Schon vor einem Menschenalter wies der amerikanische Klavierpädagoge A. K. Virgil in seinen hierzulande viel zu wenig bekannten methodischen Schriften auf die Wichtigkeit der richtigen Atmung beim Klavierspiel aufs Nachdrücklichste hin; er stellte überdies eine systematische Reihe von praktischen Atemübungen in Verbindung mit Spielbewegungen auf. Dr. Johnen gebührt jedoch das Verdienst, diesen Gedanken durch eine Reihe wohlüberlegter Laboratoriumsversuche wissenschaftlich gefestigt, des Näheren erklärt zu haben. Er zeigt, daß es vorteilhaft ist, den Atemrhythmus in Übereinstimmung mit dem Rhythmus des zu spielenden Stückes zu bringen, daß die metrische Bewegung des ganzen Oberkörpers vorwärts und rückwärts für Spiel und Atmung wesentliche Bedeutung hat, daß vielerlei Spielhemmungen, Schwierigkeiten sich überwinden lassen durch die richtig eingestellte Arbeit des ganzen Bewegungsorganismus. Die genaue Beschreibung der angestellten Experimente, graphische Darstellungen der dabei gewonnenen Kurven, Zeichnungen und Photographien machen die zu Grunde liegenden Ideen anschaulich und auch überzeugend. Zweifellos sind hier neue Einsichten gewonnen. Sie für die Lehrpraxis nutzbar zu machen, ist freilich späterer methodischer Durcharbeitung noch vorbehalten. Vorläufig liegt nur die wissenschaftliche Begründung vor. Ein System von praktischen Regeln und Übungen aufzustellen müßte der nächste Schritt sein.

# MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Die Saison ist zu Ende. Auch in der Musikwelt macht man Ferien. Nur die Musikfeste stehen noch hoch im Kurs. Aber schon reifen Pläne für die nächste Spielzeit. Die Oper wird im nächsten Winter sehr aktiv sein. Es stehen mehr Premieren in Aussicht als diesen Winter. Ein neuer Schreker, „Der singende Teufel“, kommt an der

Berliner Staatsoper Unter den Linden heraus, der er gewidmet ist. Die Berliner Städtische Oper befriedigt ihre Uraufführungsehrgeize mit Bittners „Mondnacht". Dresden sieht Wolf-Ferraris neue Oper „Sly" als deutsche Uraufführung vor. Das Werk ist bereits an zehn großen Bühnen angenommen. Leipzig bringt einen d'Albert heraus, „Die schwarze Orchidee". Duisburg will es zum ersten Mal in Deutschland mit dem „König Roger" von Szymanowsky versuchen.

Von diesen mehr traditionellen Premieren kommen wir zur jungen Generation, die in der nächsten Saison besonders stark vertreten sein wird. Von Prokofieff liegt ein „Feuriger Engel" vor. Der auch in Deutschland durch seine „futuristischen" Klavierabende bekannt gewordene George Antheil kündigt eine Oper „Glare" an. Ernst Toch ist augenblicklich mit der Komposition einer Oper „Der Fächer", Text von Ferdinand Lion, beschäftigt. Ein neuer Mann, Max Brand, soll mit seinem „Maschinist Hopkins" für die Duisburger Opernfestwoche des allgemeinen deutschen Musikvereins vorgesehen sein. Auch die dreiaktige neue Fassung von Kurt Weills „Mahagonny", das vorigen Sommer in Baden-Baden Aufsehen erregte, wird in diesem Winter uraufgeführt werden, wahrscheinlich unter Klemperer an der Berliner Staatsoper am Platz der Republik.

Die neue komische Oper von Hindemith zu einem Libretto von Marcellus Schiffer hat Klemperer bereits angenommen. Er plant noch eine Reihe moderner Arbeiten und beweist damit, daß er allen Widerständen zum Trotz seine Idee: Schaffung einer zeitgemäßen und produktiven Opernbühne durchzusetzen gewillt ist. Erfreulicherweise hat sich auch das Ministerium erneut zu ihm bekannt und seine Oper, die nach wie vor in erster Linie für die großen Publikumsorganisationen spielen soll, finanziell besser fundiert. Gewiß sind in dieser Saison an Klemperers Institut Fehler gemacht worden, namentlich in der Spielplanpolitik – die Notwendigkeit seiner Arbeit, die keineswegs nur für Berlin Bedeutung hat, kann dadurch nicht in Frage gestellt werden. Sie wurde durch eine Reihe großartiger Aufführungen bestätigt, noch in diesen Tagen durch die faszinierende Wiedergabe von Hindemiths „Cardillac". Klemperer bringt bei klarster Zeichnung des Formbildes die dramatische Kraft der Partitur zu stärkster Wirkung. Die unerhörte Geschlossenheit dieser Aufführung wurde erreicht durch die begeisterte Hingabe aller Mitwirkenden an das Werk. Krenn als Cardillac, Fidesser (einer der besten deutschen Tenöre) als Offizier – ebenso ausgezeichnete Leistungen wie die Chöre. Es war ein ganz großer Erfolg.

Klemperer wird sich in Zukunft nur den Aufgaben als Generalmusikdirektor widmen. An seine Stelle tritt der Intendant der bisher in Kassel tätige Ernst Legal. Doch besteht kein Zweifel darüber, daß Klemperer auch weiterhin der eigentliche geistige Mittelpunkt der Bühne sein wird

*

Eine der kostbarsten musikwissenschaftlichen Bibliotheken wurde Mitte Juni in Berlin versteigert: die Sammlung Werner Wolffheim. Ein Lebenswerk wissenschaftlicher Arbeit und bibliophilen Kennertums, in unermüdlicher Arbeit zusammengetragen, auf Auktionen, aus Zufallskäufen. Leider gelang es nicht, die Sammlung als Ganzes an eine öffentliche Bibliothek zu bringen. So mußte schließlich doch der Weg der Versteigerung eingeschlagen werden. Manches aus dem ersten Teil der Bibliothek, die diesmal zum Ausruf gelangte, ging daher ins Ausland. Die wertvollsten

wissenschaftlichen Drucke aber blieben dank der klugen Taktik insbesondere der Preussischen Staatsbibliothek für Deutschland erhalten. In nicht wenigen Fällen lagen die erzielten Preise hinter den im Katalog angegebenen Taxen zurück, selbst bei hervorragenden Stücken. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die Tabulaturen, welche die größte Seltenheit der Sammlung darstellten. Die preussische Staatsbibliothek konnte einige dieser Drucke erwerben: den Hans Gerle (5500 Mark), den Bataille (1200 Mark), und die spanischen „seys libros del Delphin de musica“ von Narbonaez (2800 Mark), während das Tabulaturbuch des Hans Judenkunig nach sensationellem Kampf der Schweizer Sammler Oppenheim für 11 000 Mark erraffte. Es war mit 5000 Mark angesetzt. Einige Originaldrucke berühmter alter Meister wurden durch gegenseitig sich überbietende Privatsammler auf phantastische Preise getrieben. So kam Couperins „l'art de toucher le clavecin“ von 600 auf 2050 Mark, der zweite Teil von Bachs Clavirübung von 1000 auf 6100 Mark.

# NACHRICHTEN

## KLEINE BERICHTE

Ernst Toch arbeitet an einer Oper „Der Fächer“; das Buch ist von Ferdinand Lion.

Darius Milhaud hat Werfels Drama „Juarez und Maximilian“ in einer dreiaktigen Oper vertont. Die Textbearbeitung nahm R. St. Hoffmann vor.

In Köln tagte auf Einladung der Staatlichen Hochschule für Musik die Hauptversammlung des Deutschen Rhythmikbundes (Dalcroze-Bund).

## PERSÖNLICHES

Prof. Max Hofmüller, bisher Oberregisseur an der Münchener Staatsoper, wurde als Nachfolger Fritz Rémonds als Intendant an die Kölner Oper berufen.

Carl Flesch ist zum ordentlichen Professor für Violinspiel an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg ernannt worden und nimmt seine Tätigkeit am 1. Oktober ds. Js. auf.

Jascha Horenstein wurde als 1. Kapellmeister an die Vereinigten Städtischen Theater Düsseldorf verpflichtet. Er behält seine Konzerttätigkeit bei.

Hermann Unger, Dozent an der Hochschule für Musik in Köln, wurde zum Professor ernannt.

Der junge, durch die Bearbeitung Bachs „Kunst der Fuge“ bekanntgewordene Musiker Wolfgang Graeser ist freiwillig aus dem Leben geschieden.

## AUSLAND

Die in Paris mit Spannung erwartete Aufführung von Kreneks „Jonny spielt auf“ brachte eine große Enttäuschung bei Publikum und Presse.

Strawinsky's „Apollon Musagetes“ erzielte bei der Aufführung durch das Russische Ballett in Paris bedeutenden Erfolg.

Hindemith's Bratschen-Konzert fand in Paris unter Koussewitzky's Leitung begeisterte Aufnahme.

Aus der Reihe von Pariser Konzerten ist besonders hervorzuheben: die Aufführung von Strawinsky's „Sacre du Printemps“ u. „Oedipus Rex“, Honegger's „Judith“, die Aufführung von Vokalwerken Auric's und Klavierkompositionen Poulenc's.

Unter Louis de Vocht erfuhren „Choéphoren“ und „Eumenides“ von Darius Milhaud eine bedeutsame Aufführung.

Das Züricher Stadttheater sieht für die kommende Spielsaison u. a. folgende moderne Werke vor: Hindemith: „Cardillac“, Busoni „Doktor Faust“ und Schoeck „Penthesilea“.

Die Budapester Philharmoniker unter Leitung E. von Dohnanyis konzertierten in Zürich mit starkem Erfolg. Sie brachten u. a. Werke von Bartok und Dohnanyi zu Gehör.

Othmar Schoeck wurde von der philosophischen Fakultät der Universitat Zürich die Würde eines Dr. phil. h. c. verliehen.

Zwei neue dänische Opern „Des Kaisers neue Kleider“ von Finn Höffding und „Fête galante“ von Poul Schierbech sind vom königl. Theater in Kopenhagen angenommen worden und gelangen in der nächsten Spielzeit zur Aufführung.

Im letzten Saison-Konzert der dänischen Sektion der I. G. N. M. wurden unter Leitung und nach ein-

leitendem Vortrag Dr. Knud Jeppesens mittelalterliche Werke aus dem 12. bis 15. Jahrh. zu Gehör gebracht.

Das sowjetrussische Bildungskommissariat arbeitet in Gemeinschaft mit dem Moskauer Staatsverlag, dem Verband der Sowjetschriftsteller und dem Büro der Verlagsanstalten einen Normal-Verlagsvertrag aus der den zahlreichen Konflikten und Gerichtshändeln zwischen Schriftstellern und Verlegern ein Ende setzen soll. Die Gültigkeit des Vertrages wird auf längstens 4 Jahre befristet; Minimal-Honorarsätze für junge Autoren werden festgesetzt. Für Bühnenwerke ist eine Grundauflage von 3000 Exemplaren vorgesehen.

VERSCHIEDENES

Die Evang.-lutherische Kirche im Hamburgischen Staate fordert deutsche evangelische Komponisten auf, sich an einem Wettbewerb für eine neue Kantate zur Feier des Reformations-Jubiläums im Jahre 1929 zu beteiligen. Die Bedingungen sind zu erfahren beim Kirchenrat Hamburg 1, Jakobikirchhof 26.

Die Library of Congress veröffentlicht ein Preisausschreiben der Elizabeth-Sprague-Coolidge-Stiftung für ein Kammermusikwerk für 5 Blasinstrumente oder Klavier mit 5 Blasinstrumenten. Einsendungstermin ist der 15. April 1929. Die Bedingungen teilt die Library of Congress, Music Division, Washington mit.

# Tonkünstlerfest 1929
## des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins
### (Opernfestwoche und Kammermusikfest in Duisburg)

**Oper von jeher ein Sorgenkind des A. D. M. V.**

Von jeher ist die Förderung des dramatischen Schaffens unserer Zeit vom A. D. M. V. als eine besonders vordringliche Aufgabe angesehen worden. Immer wieder wurde – dankbar sei hier besonders unserer verstorbenen Mitglieder Karl Storck und Paul Marsop gedacht – in den Hauptversammlungen erwogen, wie man dieser Aufgabe gerecht werden könne. Trotz eifriger Bemühungen und trotz Ansammlung eines eigens diesem Zweck gewidmeten „Richard Wagner-Fonds", der in der Inflation leider wegschmolz, mußte die Oper bei den Tonkünstlerfesten immer mehr oder weniger im Schatten stehen.

**Einladung der Stadt Duisburg**

Nicht genug dankbar kann daher der Verein der Stadt Duisburg sein, die ihm für das Jahr 1929 die künstlerischen und finanziellen Mittel zur Verfügung stellen will, um in ganz großzügiger Weise der Musik im Rahmen des Theaters ein eigenes Fest zu widmen.

**Gesamtplan der Opernfestwoche.**

Die Opernwoche soll zunächst drei Werke umfassen, deren Auswahl dem A. D. M. V. allein zusteht. Diese drei Opernwerke sollen dem zeitgenössischen Schaffen angehören und möglichst noch nicht aufgeführt sein. Zur Abrundung der Opernfestwoche wird die Duisburger Oper dem A. D. M. V. aus ihrem Spielplan weitere Werke vorschlagen, von denen der Vorstand drei geeignete aussucht. Hierbei werden einesteils solche Werke berücksichtigt werden, die der breiten Öffentlichkeit unbekannt sind, Werke, die der Musiker gern einmal auf der Bühne sehen möchte; anderenteils solche, die für die Arbeit der Duisburger Bühne besonders charakteristisch sind.

**Gewähr für eine würdige Darstellung der angenommenen Opern.**

Durch eingehende Prüfung des künstlerischen Niveaus der Duisburger Oper hat sich der Vorstand des A. D. M. V. davon überzeugt, daß die Vorbedingungen für eine würdige Wiedergabe auch anspruchsvollster Werke im Rahmen der Opernfestwoche gegeben sind; er wird auch im Einzelnen darauf halten, daß die drei endgültig ausgewählten Opern eine besonders sorgfältige, in Musik, Ausstattung und Regie makelfreie Aufführung erfahren.

**Aufführungsmaterial.**

Damit von der Beteiligung an der Opernfestwoche niemand ausgeschlossen ist, hat sich die Stadt Duisburg bereit erklärt, auf Wunsch die Kosten für die Herstellung des Notenmaterials der angenommenen Werke zu übernehmen.

**Aufruf an alle Opernkomponisten.**

Das schöne Ziel, welches sich der A. D. M. V. und die Stadt Duisburg gesteckt haben, nämlich einen Überblick über die heute wirkenden Kräfte zu geben, die für eine Weiterentwicklung der Oper in Frage kommen, kann nur erreicht werden, wenn der Plan durch eine wirklich allgemeine Beteiligung aller in Frage kommenden Faktoren unterstützt wird. Der Vorstand des A. D. M. V. richtet daher an alle Opernkomponisten das Ersuchen, ihre Werke zur Verfügung zu stellen.

**Einsendungsbedingungen.**

Werke, welche bei der Opernfestwoche berücksichtigt werden sollen, können vom 1. April ab beim Schriftführer des A. D. M. V., Herrn Hermann Bischoff, München, Haydnstraße 6/1 eingereicht werden. Der Einreichungstermin endet am 1. Juni. Auf vorherige Anfrage können in der Zeit vom 1. Juni bis 1. September noch Werke eingereicht werden; die Annahme hängt in diesem Falle davon ab, ob es noch möglich ist, das Uraufführungsmaterial fertig zu stellen. Der Sendung ist das nötige Rückporto beizulegen. Im Ausland lebende deutsche Komponisten wollen hierfür die Form des internationalen Portoscheines (Coupon-Reponse International) wählen. Autoren, die dem A. D. M. V. noch unbekannt sind, wollen einen kurzen Lebenslauf mit Angabe des Studienganges beilegen.

Zur Einsendung genügen vorläufig Klavierauszug und Textbuch. Bei unvollendet eingereichten Werken muß zum mindesten eine rechtzeitige Fertigstellung durch die Persönlichkeit des Autors gewährleistet sein. In Betracht kommen nur deutsche Werke. Die Einsendung mehrerer Werke desselben Komponisten ist zulässig. Die Einsendung erfolgt unter Namensnennung, also nicht anonym. Ohne daß bereits aufgeführte Werke grundsätzlich ausgeschlossen sein sollen, behaupten doch Werke, die noch nicht aufgeführt sind, den Vorrang.

**Prüfung und Rückgabe.**

Die Prüfung erfolgt durch den A. D. M. V. Eingereichte Werke können vor Entscheidung der Prüfungskommission weder zurückgezogen noch ganz oder in Bruchstücken anderweitig zur Aufführung gebracht werden. Der A. D. M. V. verspricht schnelle Erledigung der Prüfungsarbeit und ungesäumte Rückgabe der nicht angenommenen Werke.

**Weitere Ausgestaltung des Tonkünstlerfestes 1929.**

Daß bei der starken Inanspruchnahme des Duisburger Orchesters durch die Opernfestwoche nicht daran zu denken ist, auch noch Orchesterkonzerte zu veranstalten, ist ohne weiteres einleuchtend. Man mag das bedauern; aber das von Duisburg dem A. D. M. V. Angebotene ist so außergewöhnlich, daß der Vorstand glaubte, es verantworten zu können, wenn das sinfonische Schaffen einmal ein Jahr übergangen würde.

**Kammermusikfest.**

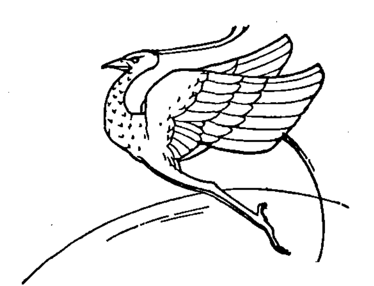
Dagegen werden die Kammermusikveranstaltungen wie jedes Jahr stattfinden. Der Termin zur Einreichung der hierfür bestimmten Werke – auch Kompositionen für Orgel und Chor a capella kommen in Betracht – wird, wie üblich, nach Ablauf des Tonkünstlerfestes 1928 bekannt gegeben werden.

**Zukunftsziele.**

Der Allgemeine Deutsche Musikverein sieht in der Neugestaltung des Tonkünstlerfestes 1929 die Möglichkeit einer zukünftigen Erweiterung seiner Ziele. Sollte der geplante Charakter der Veranstaltung sich bewähren, so wird der A. D. M. V. in regelmäßig wiederkehrenden Abständen weitere Feste anberaumen, die der Oper in besonderer Weise gewidmet sind. Allerdings bedarf es zum Gelingen des Werkes nicht nur der Unterstützung der musikalisch Schaffenden, sondern auch des allgemeinen Anteils der gesamten Musikwelt. Der A. D. M. V. richtet darum an alle Komponisten, alle musikalisch Interessierten und an alle Musikfreunde die Bitte, das „Tonkünstlerfest 1929" (Duisburger Opernfestwoche und Kammermusikfest) durch Bekanntmachung und Propagierung der hier gekennzeichneten Ziele eifrigst zu fördern.

**Interesse der Behörden an dem Plan.**

Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat sein Interesse an dem Plan zum Ausdruck gebracht.



# Das Lied der Völker

## herausgegeben von Heinrich Möller

## Die monumentale Sammlung

der schönsten und charakteristischsten Volkslieder aus allen Ländern nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten ausgewählt und herausgegeben. — Sämtliche Lieder im Urtext und dessen deutscher Übertragung nebst wissenswerten Ausführungen über Entstehungszeit, Ursprung, seltene Gebräuche usw.

*Soeben erschienen.*

**Band IX: 35 griechische, albanische und rumänische Volkslieder** Edition Schott Nr. 559 . . . . . . . . . . . . . . . . . . M. 5.—

**Band XII: 44 ungarische Volkslieder.** Edition Schott Nr. 560. . . . . . . . M. 4.—

*Früher erschienen:*

**Band I: 33 russische Volkslieder.** Edition Schott Nr. 551 . . . . . . . M. 3.50

**Band II: 30 skandinavische (schwed., norweg., dänische, isländische Volkslieder.)** Edition Schott Nr. 552 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . M. 4.—

**Band III: 30 englische und nordamerikanische Volkslieder.** Edition Schott Nr. 553 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . M. 4.—

**Band IV: 50 keltische (bretonische, kymrische, schottische, irische) Volkslieder.** Edition Schott Nr. 554 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . M. 5.—

**Band V: 30 französische Volkslieder.** Edition Schott Nr. 555 . . . . . . M. 4.—

**Band VI: 35 spanische, portugiesische, katalanische und baskische Volkslieder.** Edition Schott Nr. 556 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . M. 4.—

**Band VII: 43 italienische Volkslieder.** Edition Schott Nr. 557 . . . . . . M. 5.—

**Band VIII: 67 südslavische (slowenische, kroatische, serbische, bulgarische) Volkslieder.** Edition Schott Nr. 558 . . . . . . . . . . . M. 5.—

**Band X: 40 westslawische (böhmische, mährische, slowakische) Volkslieder, Band I.** Edition Schott Nr. 1228 . . . . . . . . . . . M. 4.—

**Band XI: 35 westslawische (polnische, wendische) Volkslieder, Band II.** Edition Schott Nr. 1229 . . . . . . . . . . . . . . . . . . M. 4.—

*In Vorbereitung:*

**Band XIII: Baltische (litauische, lettische, esthnische, finnische) Volkslieder.** Edition Schott Nr. 1230

---

**B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig**

# Lothar Windsperger

## MISSA SYMPHONICA

für 4 Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel

op. 36

„. . . wird unter die grössten Chorwerke der Weltliteratur eingereiht werden."
*Rhein.-Westf. Zeitung*

„Mit diesem Werk stellt Lothar Windsperger sich in die vorderste Reihe unserer schöpferischen Musiker." *Der Mittag, Düsseldorf*

„Das grosse Plus an chorischen und solistischen Werten rückt das Werk in die vorderste Reihe der modernen Werke. Es fand stürmische Zustimmung." *Frankfurter Zeitung*

**Nächste Aufführungen in der kommenden Saison (unter Alfred Sittard) in Berlin und Hamburg.**

Klavier-Auszug . . . . . . M. 10.–
Chorstimmen . . . . . . je M. 1.20
Partitur zur Ansicht.
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

**In Vorbereitung:**

## REQUIEM

Symphonische Totenmesse für gemischten Chor, 4 Solostimmen, großes Orchester u. Orgel, op. 47

*Lothar Windspergers Gesamtschaffen im „Verzeichnis Zeitgenössischer Musik 1928" (kostenlos vom Verlage)*

**B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig**



GUSTAV HAVEMANN

PROFESSOR AN DER STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK ZU CHARLOTTENBURG

bringt in besonders glücklicher Vereinigung seine Erfahrungen als Künstler und Lehrer in ein pädagogisches System. Sie erschienen unter dem Titel

## Die Violintechnik bis zur Vollendung
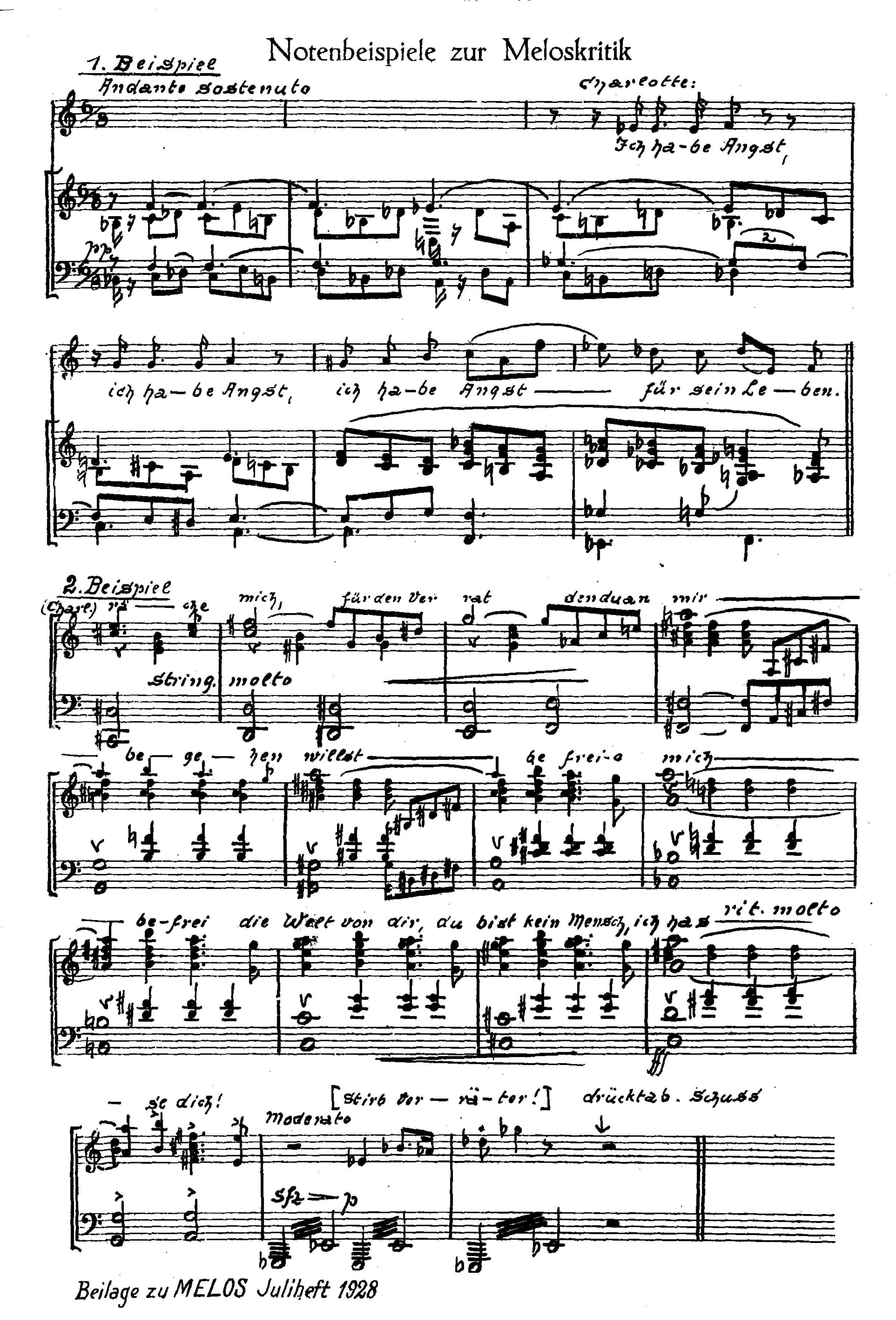
mit deutsch- französisch- englisch- italienischem Text

In zwei Heften broschiert . . . . je Mark 6.–
Komplett in Ganzleinen gebunden Mark 12.–
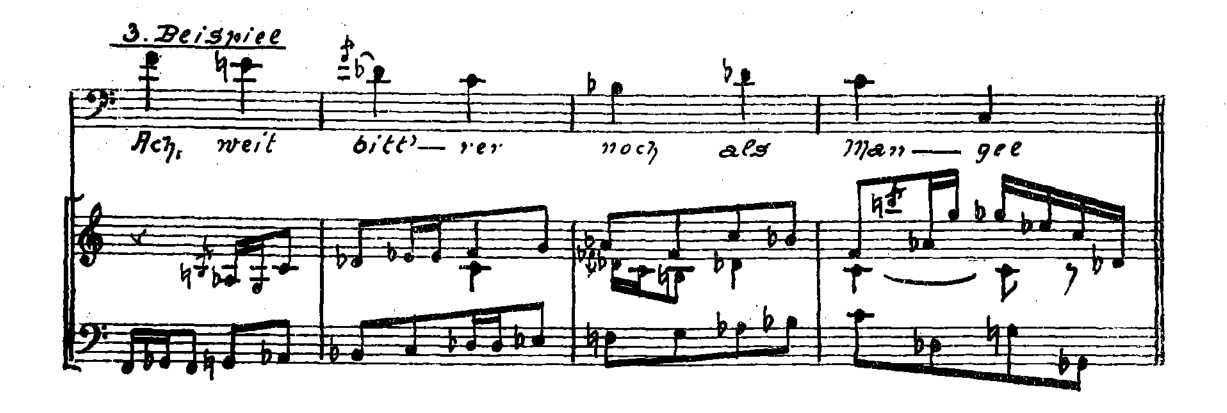



*Verlangen Sie von Ihrer Musikalienhandlung die kurze Einführung in das Werk mit Probeabbildungen*

**P. J. TONGER**
MUSIK-VERLAG
KÖLN a. Rh., Am Hof 30/36


Notenbeispiele zur Meloskritik
1. Beispiel
Andante sostenuto
Charlotte:
Ich ha-be Angst,
pp
ich ha-be Angst, ich ha-be Angst — für sein Le-ben.
2. Beispiel
mich, für den Ver rat den du an mir
string. molto
be-ge-hen willst be frei-e mich
be-frei die Welt von dir, du bist kein Mensch, ich has
rit. molto
se dich!
Moderato
[Stirb Ver-rä-ter!]
drückt ab. Schuss
sfz — p
Beilage zu MELOS Juliheft 1928
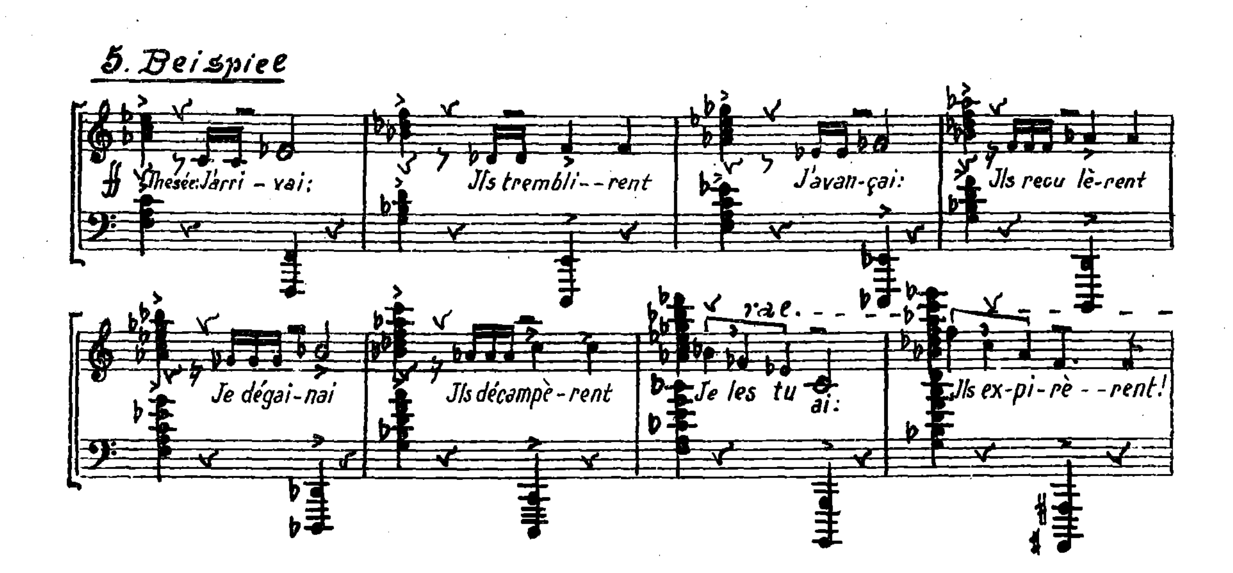
3. Beispiel




4. Beispiel




5. Beispiel



# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

**Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz**

**Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. 8.– Mk., halbj. 4·50 Mk, viertelj. 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.**

## ZUM INHALT

Wenn der Hauptteil dieses Heftes Beethoven gewidmet ist, so ist das nicht nur ein Protest gegen die „offiziellen" Beethovenhefte der meisten Zeitschriften im vorigen Jahre. Wesentlichkeit und tiefere Erkenntnis verbinden sich schlecht mit lauter Befeierung und geschäftstüchtiger Auswertung der Konjunktur (weshalb wir in diesem Jahre auch auf ein Schubertheft verzichten zu können glauben). Nur in einzelnen Ansätzen wurde bisher sichtbar, daß das Bild Beethovens sich unserer Zeit umzuformen beginnt. Seiner Erkenntnis dienen die Studien dieses Heftes; daneben werden der Forschung Ergänzungen geboten.

Der Geist lebendiger und gegenwärtiger Geschichtsbetrachtung, die hier angestrebt wird, mündet von selbst in die Studie über das Verhältnis von Generation und Vergangenheit. In der Rubrik Ausland beginnen wir in diesem Hefte mit einem Aufsatz über die Entwicklung der holländischen Musik eine Reihe von Situationsberichten, welche im Laufe der nächsten Monate auf alle Länder erweitert wird.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Karl August Meißinger (Frankfurt a. M.)

## BEETHOVEN UND DER GENIALISMUS

Wir gehen aus von zwei Künstlernovellen: Mörikes „Mozartreise" und Richard Wagners „Pilgerfahrt zu Beethoven". Die erste goldklar, schlechthin klassisch, leuchtend und wärmend wie stille Flamme, objektiv bis in die letzte Wendung; die andere ein unbehagliches, genialisches, gewaltsames Machwerk. Beide erfüllt und getragen von glühender Liebe zu einem großen Komponisten, aber die erste gleichsam durch den Menschen hindurch auf sein Werk gerichtet, lauter positive Freude am Erfreulichen atmend – die andere in einem Geniekult stecken bleibend, voll Ressentiment gegen den Philister, mit der deutlich erkennbaren Absicht, durch Geniekult selbst genial zu sein.

Liegt dieser Unterschied nur darin begründet, daß das erste Werk die Lebenshöhe eines reifen Dichters bezeichnet, das zweite dagegen von einem jungen Strudelkopf stammt, der zwar selbst ein großer Musiker, aber auch auf der Höhe seines Lebens kein großer Dichter war, obwohl er sich jederzeit dafür gehalten hat und auch heute noch von seinen Verehrern dafür verkauft wird?

Wir lassen die Frage vorerst offen und schreiten zu einer zweiten Beobachtung. Es gibt aus der Zeit um 1900 eine Reihe von bildlichen Darstellungen Beethovens, an denen man den Genialismus der betreffenden Künstler noch deutlicher als an dem Wagnerschen Elaborat studieren kann. Man findet sie in dankenswerter Vollständigkeit beisammen in der kurzen Beethovenbiographie von Ferdinand Pfohl, von der man nicht denken sollte, daß sie erst im Jahre 1922 erschienen sei, so ganz ist sie aus dem heute schon historischen Geist der Vorkriegszeit heraus geschrieben.[1]). Jene Darstellungen sind mehr oder weniger bekannt, wir können uns mit knappen Beschreibungen begnügen. Da ist Franz Stucks Beethovenmaske mit goldenem Lorbeerkranz auf dunklem Grund. (Der Kult der Beethovenmaske hat seitdem Schule gemacht: danach kam die Goethemaske, und heute hat man die großen Männer tutti quanti.) Da ist ferner der ach so geistreiche Steindruck von Fidus, mit dem seinerzeit viel Geld verdient worden ist; noch heute verirrt er sich manchmal in die Schaufenster. Dargestellt ist eine überkolossalische Beethovenbüste, aus einem Felsen gemeißelt. Ein kleines nacktes Frauenzimmer mit offenem schwarzem Haar, das uns dezenter Weise die Hinterseite zukehrt, hat den Sockel erstiegen und streichelt schlank hochgereckt mit spitzigen Salamanderfingerchen dem Giganten den Mund. Er macht kein sehr zufriedenes Gesicht zu dieser Liebkosung. – Das war der deutsche Geschmack von dazumal; noch viel decouvrierender ist der wienerische des Alois Kolb. Hier ist wieder die Maske, diesmal mit sturmbewegtem schwarzen Haarschopf, der so solide gedacht ist, daß er einem nackten Liebespaar (nackt müssen sie schon sein) als Matratze dienen kann. Auch dieser Künstler hat das Unglück gehabt, das Gesicht des Meisters so darzustellen, als ob er mit dem Unfug, den die jungen Leute oben treiben, sehr wenig einverstanden wäre.

[1]) Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 7

Ferner findet man bei Pfohl eine weniger bekannte Skulptur von Peter Breuer. Der Meister sitzt halbliegend, aber mit gesenktem Kopf, also höllisch unbequem, in einer Art von flachem, aber sehr tiefem Klubsessel. Die Haarmähne und das die untere Körperhälfte bedeckende Gewand sind in ägyptischer Manier, die eine Weile Mode war, auf massige Vereinfachung stilisiert. Diese Darstellung interessiert an sich selbst weniger denn als Gegenstück zu dem weltberühmten Werk Klingers. Die Pfohl'sche Zusammenstellung hat wenigstens das eine Verdienst, mit untrüglicher Anschaulichkeit zu beweisen, daß der große Klinger mit seiner pomphaften Raffinesse hier durchaus in die genialistische Reihe gehört! Das ganze Wesen wirkt um so lächerlicher, je feierlicher es gemeint ist. – Das neueste Pariser Kolossalwerk, dessen Modell man anläßlich der Beethovenfeier in den illustrierten Zeitungen gesehen hat, verspricht auf diesem Gebiet eine Gipfelleistung zu werden. Die französische Begeisterung für deutsche Musiker (besonders für Wagner) ist ein eigenes Kapitel.

Der Vollständigkeit halber mag noch etwa an die bekannte große Radierung „Kreutzersonate" von Balestrieri erinnert werden. Im Hintergrund wieder die unvermeidliche Maske. Davor effektvoll beleuchtet der Pianist und der Geiger. Am interessantesten ist jedoch das Auditorium, besonders das Liebespaar gleich vorn; Liebe muß offenbar immer dabei sein. Die Augen der jungen Dame zeugen von abgründiger Hysterie.

Immerhin hat dieses übrigens trefflich gearbeitete Blatt etwas von dem klassischen esprit der Pariser Bohème. Vollends schlimm wird es aber, wenn sich die deutschbürgerliche Gemütstiefe des deutschen Tonhelden bemächtigt. Da sitzt der Meister etwa mit stark vernachlässigter Toilette und zerwühlten Haaren nach offenbar durchwachter Nacht (die Lampe brennt noch) neben dem offenen Flügel und komponiert. Durchs Fenster sieht man hinter dem Stephansturm die Sonne aufgehen. Oder Beethoven steht mitten im Gewitter auf einer Anhöhe unter einer sturmzerrissenen deutschen Eiche und starrt titanisch in das Chaos der Natur. Der Hut ist ihm abhanden gekommen – bekannte historische Situation, der Maler ist verwünscht gebildet. –

Nun also: gibt es ähnliche Darstellungen von Mozart? Ich erinnere mich dunkel eines harmlosen älteren Stahlstichs, der Mozarts Tod darstellt – eine von jenen biederen Historien, die man nur versteht, wenn man die Unterschrift liest. Kurz, da ist gar kein Vergleich, der Befund Mörike-Wagner ist durch die bildende Kunst schlagend bestätigt.

Wie aber kommt es nun, daß immer gerade Beethoven herhalten muß, wenn sich irgendein törichter oder kluger Genialist bemüßigt fühlt, etwas Wirksames zu veranstalten? Warum eignet sich Beethoven zu derlei Experimenten ungleich besser als Mozart, von Bach nicht zu reden?

Das rein Biographische scheint keine Erklärung zu bieten. Die Lebensumstände des einen Meisters wie des anderen zeigen das typische Bild von „Künstlers Erdenwallen". Beide überströmend produktiv, die Großartigkeit ihres Genies für jedermann ohne weiteres erkennbar, beide um den Genuß ihres Daseins betrogen durch Mißkennung, plattes Philistertum, Kabale, Kleinsinn der Großen, beide mit ewiger Geldnot ringend, beide aus lebendigem Schaffen durch einen kläglichen Tod herausgerissen:

mit einem Wort, beide gleich geeignet für genialistische Erbaulichkeiten im Stile Schopenhauers.

Da sind denn freilich auch die tiefen Unterschiede. Mozart bei allen tragischen Elementen seines Lebens doch wie von einer Aura genußvoller Heiterkeit umflossen, Beethoven verdüstert von gehäuftem Unglück. Man denke sich schon die beiden Väter, man denke sich Beethovens Brüder, seinen Neffen Karl und dessen entsetzliche Mutter, Man denke sich auf der einen Seite den gesicherten Wohlstand des Josephinischen Wien. und auf der anderen das eiserne Zeitalter Napoleons mit dem ganzen Kriegs- und Nachkriegselend, das wir selbst so gut kennen: jahrelange Ernährungsschwierigkeiten, die einen Menschen von ohnedies dauernd gestörter Verdauung zu Grunde richten, Geldentwertung und Wirtschaftskrise, die niemand schärfer empfindet als der Künstler, der Mäzene braucht, schuftige Gewinngier der Verleger usw. Beethoven kommt aus dieser üblen Zone erst heraus, als es mit ihm schon zu Ende geht. Man denke sich weiter auf der einen Seite Mozarts Ehe, die gewiß nicht immer eitel Sonnenschein war, aber doch ohne Zweifel eine Quelle der Regeneration, und auf der anderen Beethovens ewig fruchtlose Verliebtheiten, die schon dem Leser der Briefe zur Qual werden, auch wenn er sich nicht für das törichte Rätselraten interessiert, wer nun eigentlich die Unsterbliche Geliebte gewesen sein kann. Und das alles wiegt noch federleicht gegen das schauderhafte Schicksal einer dreißigjährigen Taubheit! Man versuche sich auszumalen, was aus Mozart im gleichen Falle geworden wäre.

Es ist schon so, daß der heroische Zug in Beethovens Leben (ähnlich wie bei Schiller im Vergleich mit Goethe) der populären Heldenverehrung des Genialismus sehr bequeme Anknüpfungen bietet, und das alles ist schließlich kein Zufall. Mozart ist ohne Zweifel die glücklichere und lebensfähigere Natur. Von dem Gehörleiden und dem „Gehalt ohne Gehalt“ abgesehen – woher stammen die unendlichen Verlegenheiten, von denen die Briefe so voll sind, daß sonst fast nichts in ihnen steht? Groteske Dienstbotengeschichten, ewiger Wohnungswechsel (einmal vier Wohnungen nebeneinander, sodaß es selbst den gutwilligsten Freunden zu dumm wird), bei jedem opus, das gestochen wird, die obligate Gegenorder wegen der Dedikation, unendliche Reklamationen wegen Stichfehlern, einige Hundert Entschuldigungsbillets an den Erzherzog Rudolf wegen Nichterscheinens zu den Stunden, und das Tollste von allem, die Affäre mit dem Neffen und seiner Mutter. Um nur bei dem letzten Punkt zu bleiben; als diese ausgesuchte Qual an Beethoven herantrat, gab es für ihn nur einen Weg: mit oder ohne Neffen nach England zu gehen und die ganze Familienmisère mitsamt der Hofmisère in Wien zurückzulassen. So hätte sich Goethe geholfen. Beethoven ist der Gedanke damals gar nicht einmal gekommen und als er später kam, wurde er nicht ausgeführt.

Trotzdem aber ist diese offenbare Lebensunfähigkeit des Meisters der genialistischen Betrachtung weit weniger günstig als auf den ersten Blick scheinen könnte, und zwar wegen der erstaunlich einfachen, geradlinigen, kristallklaren Redlichkeit und Menschlichkeit, die unverrückbar hinter dem allem steht, gerade auch hinter den Verkehrtheiten, die auf diese Weise etwas tragisch Rührendes bekommen. Immer wieder stößt man in den Briefen und Tagebüchern auf Äußerungen eines höchst unkomplizierten Gottvertrauens, auf eine so unverstellte herzliche Freude, am schlichten Recht- und Wohltun,

auf eine so unbestechlich saubere und naive Auffassung der menschlichen Verhältnisse (besonders was eigenes und fremdes Künstlertum und Kunst überhaupt anlangt), daß man meint, erst von hier aus die musikalische Schönheit berühmter Stellen ganz zu verstehen, wo uns (nach dem Wort Wilhelm Meisters über Shakespeare) der Genius wie mit großen Kinderaugen ansieht. Es ist in höchster Höhenlage die tüchtige moralische Kultur des deutschen Bürgertums um 1800, hervorgegangen aus der schönen Humanität der Aufklärung und aus dem unerhörten Aufschwung des klassischen Idealismus der Revolutionsepoche, die in dem Deutschland Goethes so überaus glückliche Voraussetzungen fand. Auch hier liegt freilich wieder ein tiefer Schaden verborgen, auf den, wir noch zu sprechen kommen; aber zunächst gilt es doch die positive Feststellung, daß dieser entscheidende Zug des Beethovenbildes (der in keinem der zeitgenössischen Porträts schöner herauskommt als in der einfachen Kreidezeichnung von Stephan Decker aus der allerletzten Zeit) in Wagners Novelle vollständig fehlt und fehlen muß, weil Wagner kein Organ dafür hatte. Wie sehen Leute vom Schlage Wagners und Liszts neben diesem Beethoven aus! Wie viel fauler Zauber, der angesichts dieser Gestalt wie ein Nebel zu Boden sinkt! Unter den Neueren ist vielleicht der einzige Bruckner der hier den Vergleich aushält; auch hierüber ist noch zu reden.

Es bleibt also dabei, daß das persönliche Wesen Beethovens viel zu ungenialisch ist, um die Erscheinung, von der wir ausgegangen sind, hinreichend zu erklären. Wir müssen den Hebel anderswo ansetzen.

Wir tun es, indem wir uns der charakteristischsten Liebesgeschichte im Leben des Meisters erinnern: der Bettinageschichte. Wie bezeichnend ist es schon, daß der von Bettina veröffentlichte Text ihrer Beethovenbriefe, auf den wir vermutlich für immer allein angewiesen bleiben werden, den stärksten Zweifeln ausgesetzt ist! Im Grunde brauchte man von dieser Dame nicht mehr zu wissen, als daß sie erstens Briefe dieser Art selbst veröffentlicht, und das sie zweitens an ihnen willkürlich herumgeschnitzt hat. Die gute Bettina war ein Gefäß der Eitelkeit. Man muß sich erinnern, wie bald Goethe sie durchschaut, und wie leicht er sie abgeschüttelt hat. Beethoven hätte sie ohne Bedenken zur Frau genommen, wenn sie selbst etwas anderes vorgehabt hätte, als ihn zum Narren zu haben. In einem lichten Augenblick dieser zum Glück nur kurzen Episode vergleicht er selbst das Verhältnis mit Herkules und Omphale. Das Erschütternde und Rührende dieser wie so mancher anderen Entflammung des Ahnungslosen liegt gerade in der Bescheidenheit der Ansprüche; so greift ein Verhungernder wahllos nach allem, was einer Nahrung nur ähnlich sieht.

Aber Bettina war noch mehr als ein Gefäß der Eitelkeit, und auf dieses Mehr kommt es hier an. Bettina war die erste Repräsentantin des romantischen Genialismus. Wir müssen hier etwas weiter ausholen, um verständlich zu sein.

Der moderne Genialismus kommt zum Durchbruch in der deutschen Opposition gegen das französische regelmäßige Drama, die von Lessing so überaus erfolgreich durchgeführt worden ist, nachdem die deutsche Musik schon an die erste Stelle in Europa emporgerückt war. Lessings Haß gegen die Franzosen hatte freilich übersehen, daß diese selbst die ersten Entdecker und Nachahmer der Engländer waren. Shakespeares Siegeszug begann mit Voltaires Raisonnement über den Julius Caesar.

Wie dem sei, Lessings Shakespeare und Winckelmanns Homer sind von jetzt an die Genien, denen die junge deutsche Generation, von Klopstock dem Dichter und Lessing dem Kritiker entfesselt, mit explosiver Begeisterung nacheifert. Diese Vorstellungsart kommt durch Herder, den Theologen, Polyhistor, Einfühler und genialistischen Auchdichter an Goethe, gerade in dem entscheidenden Moment, da dieser junge Riese die herrnhutische Krise: Christ oder Schriftsteller? durchkämpft und nun plötzlich einen Christen und Schriftsteller vor sich sieht. Der Genius ist göttlich und volksmäßig zugleich: dies ist die Formel von unabsehbarer Tragweite, unter der auf der ganzen Linie nunmehr die überreichen literarischen Kräfte der Epoche durchbrechen. Goethes eigene erstaunliche Konstitution überwindet diesen rasenden Strudel, in dem seine Mitstrebenden physisch oder geistig untergegangen sind. Schiller bringt dem durch die Erkenntnis der Form in Italien Vereinsamten die Kantische Theorie des Genies zu, in der der Sturm und Drang vollends (im Hegelschen Sinne) „aufgehoben" ist. Die reife Substanz der Klassik steht jetzt in ihrer ganzen erstaunlichen Fülle da.

Inzwischen aber hat die französische Revolution eine neue großartige Auflockerung in das europäische Geistesleben gebracht. Von allen Seiten melden sich die unerhörten Aspekte. Indem man Geschichte erlebt in einem Tempo und mit einer Gewalt wie nie zuvor, entdeckt man Geschichte als geistige Form. Edmund Burke ergänzt mit einem Schlag Geister wie Herder und Justus Möser. Die Romantik ist da. Sie wird in Jena und Berlin auf verwickelte Weise zur Opposition nicht nur gegen die Aufklärung – hierin setzt sie die Klassik nur fort – sondern gegen den von Schiller überspitzten klassischen Formgedanken selbst. Die Frühromantiker, durch Schleiermachers Religiosität mit neuen Antrieben gegen die Aufklärung verstärkt, denen in der klassischen Kritik nichts entsprach, wittern in Goethe verwandte Kräfte, die sie von Schiller niedergehalten glauben. Schillers Tod macht ihnen die Bahn vollends frei. Und nun beginnt, über die Schillersche Klassik konsequent zurückgreifend, eine neue schleichende Phase des Genialismus, nach jener ersten akuten des Sturm und Drang. Schleiermachers individualistisches Christentum leistet dieser Entwicklung nicht nur keinen Widerstand, sondern bietet ihr verhängnisvolle Anknüpfungen: wird doch die Religion selbst als eine geniale Angelegenheit behandelt!

Und zugleich erscheint hier zum ersten Male die Personalunion von Genialismus und Sexualismus, von der in der Genieperiode der siebziger Jahre noch nicht die Spur zu bemerken ist. Sie begleitet den Genialismus des 19. Jahrhunderts bis in ihre letzten Ausläufer, die wir im Anfang unserer Untersuchung kennen gelernt haben, und gehört ganz wesentlich zu dem Hippokratischen Gesicht dieser sterbenden Epoche.

Mit welcher hybriden Gewalt nun diese romantische Vorstellungsart mitten im Taumel des Napoleonischen Zeitalters sich dieses „ironischen" Geschlechtes bemächtigte, kann man vielleicht am deutlichsten daran abnehmen, daß Goethe, das in unmittelbarer Nähe sozusagen betastbare geniale Urphänomen (für die Romantiker nicht minder als seinerzeit für Schiller), den Genialismus nicht nur Bettinens, sondern auch den viel feineren und darum gefährlicheren Rahels um seine Person herum geduldet hat. Ihn selbst schützt auch jetzt die einzige Macht seiner Substanz und seiner Arbeit, aber der Romantik und durch sie dem ganzen neunzehnten Jahrhundert (Schopenhauer,

Wagner, Stirner, Carlyle, Spitteler, Langbehn, H. St. Chamberlain usw.) ist Goethe eben als das Idol des Genialismus verderblich geworden. –

Und jetzt kommen wir der Lösung näher, um die es uns zu tun ist. Der Unterschied zwischen Beethoven und Mozart liegt ganz einfach darin, daß Mozart vor Beginn der romantischen Bewegung längst abgetreten war, Beethoven aber (zu den persönlichen Anknüpfungsmöglichkeiten hin, die wir kennen gelernt haben) noch drei Jahrzehnte lang als der unbestritten erste Tonschöpfer seiner Zeit der genialistischen Betrachtungsart zur Verfügung stand. Jetzt erst verstehen wir, was Bettina in der Nähe Beethovens zu tun hat. Man muß sich dabei gegenwärtig halten, daß der Genialismus der Stürmer und Dränger eine rein literarische Angelegenheit gewesen war (auch der Maler Müller war ein Literat), daß aber die Romantik aus ihrer ganzen Lebensansicht heraus alle Lebensäußerungen, und also vor allem einmal sämtliche Künste, genialisch nehmen mußte. Für die Musik leistete dies Wackenroder.

Aber noch sind wir nicht zum Letzten vorgedrungen. Beethovens Kunstgefühl selbst ist im Tiefsten wirklich ein anderes als das Mozarts. Es ist das Kunstgefühl des in der Romantik zum vollen Bewußtsein erwachten Individualismus. Die Revolution hatte die letzten Bindungen des abendländischen Geistes gesprengt. Was vor dieser Epoche liegt, ist eine andere Welt, die uns im Grunde so fremd ist wie die Antike oder wie China. Wenn Beethoven gelegentlich von den Neuerungen spricht, die er in der Komposition eingeführt habe, so schwingt in seinem Selbstbewußtsein, so menschlich und einfach es daherkommt, doch etwas ganz anderes als das bloße artistische Geltungsbedürfnis, das den Barockmusikern so wenig fremd gewesen war wie jeder Kunsttradition überhaupt.

Beethovens Titanismus entspricht in seiner Gesamthaltung genau dem Faust – nur daß Goethe ganz am Ende seiner Lebensdichtung in unwahrscheinlich hoher Vision den Gemeinschaftsgedanken der Zukunft noch eben zu ergreifen vermochte, von dem in dem ganzen übrigen Werk keine Spur anzutreffen ist.

Den Beweis, daß wir mit dieser geistesgeschichtlichen Einordnung Beethovens das Rechte treffen, liefert ein letzter Vergleich. Beethovens Messe macht auch den Dom zum Konzertsaal – Bruckners Messe macht auch den Konzertsaal zum Dom. Das macht, Bruckner lebt in der ungebrochenen Bindung seines Katholizismus, Beethovens Frömmigkeit ist die Frömmigkeit des klassizistisch gehobenen Aufklärungs-Individualismus. Diese Frömmigkeit ist selbst noch lebendig, aber sie ist nicht mehr zeugerisch, und ihre Wurzeln vertrocknen im neunzehnten Jahrhundert. –

Wir werden Beethoven so wenig entbehren wollen und können wie den Faust. Aber wir stehen zu beiden heute grundsätzlich anders als die Zeit vor dem Krieg, und deshalb sehen uns jene Beethovendarstellungen, von denen wir ausgegangen sind, heute so hoffnungslos verstaubt an. Jene braven Genialisten taten auf ihre Art ganz recht daran, sich an Beethoven zu halten. Umso großartiger, daß Beethoven selbst so völlig frei von Genialismus gewesen ist. Wir sind unserer Sache bei ihm noch sicherer als bei Goethe, weil er als Mensch so viel einfacher ist.

Die Genialisten haben Recht, weil Beethoven einzig ist; das „Einzige“ ist ihr Idol. Beethovens Werk ist der höchste musikalische Ausdruck seiner Zeit und stand unter einzigartigen zeitörtlichen Bedingungen. Aber die Genialisten haben Unrecht, weil die

durchgängige Gediegenheit dieses Werkes (deren letzte Tiefe nur einem sehr eindringenden Studium – was gemeinhin nicht der Fall von Genialisten ist – aufgeht und daher nur von wenigen Menschen ganz ermessen werden kann) das genaueste künstlerische Spiegelbild seiner gediegenen Person ist, ebenso genial wie ungenialisch, die Leistung eines erstaunlich sachbesessenen und selbstvergessenen Verantwortungsgefühls.

Willi Schmid (München)

## ZUR INTERPRETATION VON BEETHOVENS STREICHQUARTETTEN

Um die Wiedergabe der Beethovenschen Streichquartette sind seit mehr als hundert Jahren die besten Musiker der Zeit bemüht gewesen. Es ist klar, daß sich in ihrer Interpretation jeweils das Verhältnis ihrer Zeit zu Beethoven ausdrückte. Etwas ähnliches geschieht in der Gegenwart in vermehrtem Maße: verschiedene historische, nationale und gefühlsmäßige Einstellungen zum Beethovenschen Werk überhaupt drücken sich durch die verschiedene Weise der Interpretation aus. Dazu und darüber hinaus zu einzelnen technischen Dingen will im folgenden einiges gesagt werden, freilich nur andeutend und skizzenhaft. Es wäre wohl einmal der Mühe wert, den Gegenstand zusammenfassend zu betrachten.

Was über die Beethovenschen Streichquartette geschrieben worden ist, abgesehen von der Beschäftigung der Biographen und Wissenschaftler damit, hat meist für die Wiedergabe direkt wenig oder keine Bedeutung. Helm und Bargheer sind typisch für eine gewisse leidige Musikführer-Betrachtungsart, die den Gegenstand für den praktischen Musiker eher verhüllt als entschleiert. Die Riemannschen Analysen sind immer noch das beste, leider arbeitete Riemann darin verschieden gründlich. Oft läßt er einen gerade bei schwierigeren Stellen im Stich (man vergl. z. B. seine Analyse von op. 59, II, wo er selbst sich über die Struktur des ersten Satzes nicht ganz klar war). Seine Vortragsbemerkungen sind an sich selten, dann aber gar nicht professoral, ja oft bemerkenswert musikalisch, was man seinen Verkleinerern gegenüber immer wieder betonen muß. Neben einer solchen Leistung stellt eine Arbeit wie die jüngst erschienene Marliaves einen vollkommenen Rückfall in die glorifizierende Aus- und Unterlegerei einer früheren, überwunden geglaubten Beethoven-Betrachtung dar.

Zur Psychologie der Beethoven-Interpretation überhaupt kann hier nicht Stellung genommen werden. Die verschiedenen Entwicklungsphasen bestanden und bestehen bis heute nebeneinander fort. Voransteht die sogenannte romantische Interpretation Beethovens, die dem romantischen Beethovenbild entspricht, über dessen Grundlagen und Herkunft Arnold Schmitz so besonders feine Dinge gesagt hat. Auch August Halm äußert sich zu dieser Frage in seinem ausgezeichneten Beethoven-Buch des öfteren. Grundlegend ist für viele immer noch das von Wagner geschaffene Bild von Beethoven und von der Beethovenschen Interpretation. Gerade was die Interpretationsfragen anlangt, stehen nun bei Wagner die genialsten und richtigsten Einsichten theoretischer Natur neben praktischen, man kann ruhig so sagen, Ungeheuerlichkeiten (man denke

nur an die IX. Symphonie, seine Vorschläge der Nüancierungen im ersten Satz z. B.; an die Streichung der Tenorfigurationen im Soloquartett, an die „Verbesserung" der Textunterlegung des Baritonsolos im Schlußsatz, mit der schier unglaublich klingenden Bemerkung, wodurch er Beethoven hier korrigiert). Als vorzugsweise deutsch, beethovengemäß wird gerade eine romantische Interpretation auch heutzutage immer noch empfunden. Und zwar kann man hier wieder unterscheiden zwischen der romantisch-genialischen, persönlich-subjektiven Einstellung und der mehr dichterisch-poetisierenden, intuitiv-verändernden. Gerade diese letztere sogenannte dichterische Art der Wiedergabe geht aus von einer Allgemeinstimmung, die dem einzelnen Werk, bezw. seinen einzelnen Teilen zugrunde gelegt wird, aus der heraus dann erst rückwirkend wieder der Vortrag bestimmt wird. Andere Arten zeigen den Einschlag nationaler Momente. Die „Böhmen" mit ihrem improvisatorischen, stürmisch-drängenden, impulsiven Stil sind der stärkste Gegensatz zu der geläuterten, objektiv dienenden, klaren und intellektuellen Eigenart des Capet-Quartettes oder des Rosé-Quartetts, welch letzteres vielleicht noch mehr als Joachim selbst einen typisch beethovenschen Geist der Wiener Klassik in besonderem Maße verkörpert. Akademisch, dies durchaus nicht als irgendwie abschätzend gemeint, lehrhaft eindringlich, also professoral in idealem Sinn Wendling und Klingler, beide dabei wieder sehr scharf unterschieden, indem Klingler mehr romantisch-subjektiv Wendling mehr klassisch-objektiv gerichtet ist. Busch verkörpert unvergleichlich eindeutig und charakteristisch die persönlich-subjektive-genialische Beethoven-Interpretation.

Zu diesen geistigen und intentionellen Verschiedenheiten kommen natürlich noch die technischen Unterschiede der geigerischen Schulen hinzu. Das ist oft von nicht geringer Bedeutung und darauf wird später zurückzukommen sein. Die künstlerisch wichtig zu nehmende Interpretation der Beethoven-Quartette ist heute auf Deutschland, die Länder des alten Österreich und Frankreich beschränkt. Ohne Zweifel ist das Streichquartett-Spielen als solches mehr und mehr zurückgegangen. Vor allem in Dilettantenkreisen. Andererseits spezialisieren sich manche Quartettvereinigungen ausschließlich auf die Beethoven-Interpretation. Das hat oft auch Nachteile zur Folge: eine gewisse Übersättigung, Virtuosentum, verminderte Gefühlsintensität.

Die selbstverständliche Voraussetzung für die Wiedergabe Beethovenscher Streichquartette ist ihre genaue Kenntnis. Eine Binsenwahrheit, die nur zu oft jedoch vernachlässigt wird. Daß die Gegensätzlichkeit der Beethoven-Quartette in zeitlicher, formaler, inhaltlicher Beziehung so groß ist, daß man sie mit verschiedenen Stilen verglichen hat, ist ja charakteristisch genug. Die frühen Quartette mit ihren formalen und inhaltlichen Bindungen, mit ihrem konzertanten, gesellschaftlichen, unterhaltenden Wesen unterscheiden sich noch nicht so grundlegend als der klassische Höhepunkt des Opus 59 von der Wiener Umwelt. Aber gerade deshalb wird ihnen so oft nicht ihr Recht zuteil: man unterschätzt sie vor allem technisch; sie erfordern eine sehr prägnante und subtile, oft elegante und virtuose Technik des Einzelnen wie des Zusammenspiels. Im allgemeinen fasst man sie leicht zu derb, zu ungestüm, zu dramatisch, zu sehr vom späteren Beethoven her gesehen an. Man denke etwa an das c-moll Quartett, an dem sich nicht nur Dilettanten so gern pathetisch „entladen", denke an die Zierlichkeit von Opus 18 Nr. 3 und Nr. 6, die so oft verkannt wird. Bei den Quartetten des Opus 59 mit ihrer großen klassischen Haltung, der bis zu den kompliziertesten Bildungen vorgeschrittenen Sonaten-

form steht die Analyse oft vor gar nicht leichten Aufgaben. An der Art, wie so ein Satz dann in der Wiedergabe steht, bezw. nicht steht, läßt sich abnehmen, wie oberflächlich die Interpretation manchmal zu Werke geht. Es klingt vielleicht paradox, aber im allgemeinen wird dieser Fehler bei den späten Quartetten eher vermieden, weil man von vorneherein bei ihnen sich mehr Mühe gibt. Die Meinung ist weit verbreitet, als ob ein geistiges Programm, eine tondichterische Absicht den Vortrag der späten Quartette mehr als beim Opus 59 zu beeinflussen und zu regeln habe. Infolgedessen wird mehr Sorgfalt darauf verwendet. Daß ein Werk wie op. 59 Nr. 2 in der Wiedergabe sehr oft verfehlt wird, hängt eben mit diesen Fragen der Wertung zusammen, die, völlig oberflächlich vorgenommen, zu oft so merkwürdigen Ergebnissen kommt. Die letzten Quartette stellen natürlich eine eigene Welt, einen eigenen Kosmos dar, sie leben in einer Atmosphäre sui generis. Visionäres und Abstraktes, höchste Komplizierung und höchste Einfachheit stehen nebeneinander. Sie tragen einen Zug zur Einsamkeit in sich, der nicht an Publikum und Konzertbetrieb denkt. Der esoterische Zug der letzten Quartette ist so stark, daß sehr viele Hörer ihre konzertmäßige Wiedergabe unter den oft entwürdigenden ungeistigen Bedingungen des modernen Konzertlebens als Profanation empfinden. In der Tat leidet die Interpretation der letzten Quartette durch und an einer zu großen Öffentlichkeit.

Die Auseinandersetzung mit der Form der Sonate, mit dem konstruktiven Element des einzelnen Quartettes ist relativ einfach. Schwieriger wird schon die Unterscheidung, die Erkenntnis der Teile, der Details in ihrem Verhältnis zum Ganzen. Die primären Verschiedenheiten zwischen dem obligaten Accompagnement, der homophon melodischen Satzart, dem durchbrochenen Satz und der polyphonen Arbeit zu kennen und zu erkennen, ist äußerst wichtig, ja unbedingte Voraussetzung für die richtige Wiedergabe. Diese hat dementsprechend mehr das Tektonische, Strukturelle, das Thematische oder die Farbe, den akustischen Eindruck herauszuarbeiten.

Über das Verhältnis der Detailinterpretation zum Bau im Großen hört man oft sehr verschiedene Ansichten. H. Wetzel spricht darüber (Beethoven-Jahrbuch II, 77): „Das feinste, sensitivste, rhythmische Leben offenbart sich in der Ausgestaltung der letzten, kleinsten rhythmischen Einheiten, hier Motive genannt. Erst wer sie richtig und fein zu formen versteht, ohne dabei kleinkrämerisch zu werden, wäre ein großer Interpret Beethovens. Den Bau im Großen brauchte ein solcher kaum zu kennen. Wie er sich dem Hörer nur von fern in der Erinnerung darstellt, so wird er auch vom Spieler am leichtesten instinktiv sicher beherrscht. Das Motivkleinleben erfordert aber ununterbrochenes, bewußtes Arbeiten." Das scheint doch wohl ein Trugschluß zu sein, der das improvisatorische Moment bei der Wiedergabe, das bei der freien künstlerischen Leistung erfolgende Sich-freimachen vom Bewußtsein, gegenüber der Analyse in ihrem Wert für die nachschöpferische, gefühlsbetonte Synthese verkennt. Auf den formalen Instinkt des Gefühls sich zu verlassen, ist zudem eine sehr unsichere Sache. Busoni hat einmal geistvoll darauf hingewiesen: „Worum der Laie, der mediocre Künstler sich mühen, ist nur das Gefühl im Kleinen, im Detail, auf kurze Strecken. Gefühl im Großen verwechseln Laie, Halbkünstler, Publikum (und leider auch die Kritik!) mit Mangel an Empfindung, weil sie alle nicht vermögen, größere Strecken als Teile eines noch größeren Ganzen zu hören. Also ist Gefühl auch Oekonomie. Demnach unter-

scheide ich: Gefühl als Geschmack – als Stil – als Ökonomie. Jedes ein Ganzes und jedes ein drittel des Ganzen. In ihnen und über ihnen waltet eine subjektive Dreieinigkeit: das Temperament, die Intelligenz und der Instinkt des Gleichgewichtes."

Was für die Darstellung der einzelnen Quartette bei Beethoven immer wieder große Schwierigkeiten macht, ist die Auseinanderhaltung der verschiedenen Ausdrucksformen: des Lyrischen, des Dramatischen, des Oratorischen. In der Beethovenschen Musik, zumal in den späteren Quartetten, steht oft das alles auf kurzen Strecken nebeneinander, ein andermal beherrscht der einzelne Gefühlskomplex eine größere Fläche. Die eindeutige Festlegung, das Erfassen der Einzelstimmung, das Sie-Hin-Stellen, ihre plastische Formung stellt die bedeutendsten und verschiedensten Ansprüche an die geistige Höhe einer Quartettvereinigung. Aus Inhalt und Form ergibt sich der verschiedene Schwierigkeitsgrad der einzelnen Werke. Im cis-moll Quartett z. B. bilden die sieben Sätze unter sich deutlich geschiedene Stimmungskomplexe, deren Charakter sehr eindeutig ist, innerhalb derer ausdrucksmässig relativ weniger differenziert wird. Die Empfindlichkeit der Reaktion, die Weite eben des Empfindens hierfür kennzeichnen eine vollkommene Wiedergabe. Als ein Beispiel im kleinen sei auf die Cavatine aus op. 130 hingewiesen. Capet z. B. singt die Melodie (ohne jede äußere Hilfsmittel) ganz einfach und schlicht. Das molto espressivo ist mehr verhüllt im Unterbewußtsein spürbar. Die berühmte Stelle des „beklemmt" wird von ihm dagegen fast abrupt dramatisch gegenübergestellt: schon die Art des Pianissimos der einleitenden Unisonotriolen in den drei unteren Stimmen wirkt durch die verborgene Intensität, die die ganze Zeit hindurch anhält, ungeheuer; das Rezitativ der ersten Geige, selbstverständlich pedantisch streng im Takt, verschlägt einem den Atem. Busch dagegen singt auch hier mehr.

Die Ruhe des spätbeethovenschen Arioso ist etwas so Spezifisches und Unvergleichbares, daß seine Wiedergabe in vollkommener Form tatsächlich jüngeren Menschen fast unerreichbar ist. Das Des-Dur Lento aus op. 135, „cantante e tranquillo", in dem für diese Empfindungswelt bestimmten beethovenschen sotto voce spielte der alte Joachim mit einer fast harten Schlichte. Alles andere als weich bringt es auch Rosé oder Capet. Ein Cellist, der beim Kanon nach dem Wiedereintritt des Des-Dur („Tempo I") im Wechselgesang mit der ersten Geige n i c h t an schönen Ton denkt und die acht Takte im vollkommensten Piano spielt, einfach „singt", und zwar nicht irgendwie zu „ausdrucksvoll" oder betont oder nachdrücklich, sondern nur mit innerster Intensität des Fühlens, ist – gestehen wir es uns nur ein – selten genug. Ein typisches Beispiel für Mißverständnisse in dieser Hinsicht bietet auch die Interpretation, die der „Heilige Dankgesang" aus op. 132 oft erfährt. Den Choral mit einem zurückhaltenden, eher abstrakten Ton und fast gar keinem Vibrato zu spielen, dagegen als eigentliche Empfindungsträger die Vor- und Zwischenspiele zu behandeln, was sich bis zur „innigsten Empfindung" steigert, um dann zum Schluß in eine schier abstrakte, unirdische Verklärung zu münden; die beiden Andante-Zwischensätze mit dem Ausdruck heiterer Kraft nicht zu sehr zu überlasten, sondern ihnen ihre komplizierte und dabei gesunde Zartheit, die eigentümliche Frische zu belassen – das scheint alles ganz selbstverständlich – wie oft jedoch wird es wirklich erfüllt?

Man kann mit Fug und Recht von einer eigenen Technik der Beethoven-Interpretation sprechen. Beethovens Streicher-Behandlung schon ist sehr charakteristisch, aufs bestimmteste

von Haydn und Mozart unterschieden. Die Anforderungen an die Technik sind nicht nur in einzelnen Teilen gewaltig gesteigert, sondern auch noch gekennzeichnet durch einen besonderen Zug zum Ungebundenen, Freien, zur hemmungslosen Entfaltung aller instrumentalen Möglichkeiten. Dabei ist Beethoven mehr auf genaue Kennzeichnung des Agogischen und Dynamischen ausgegangen, während Mozart z. B. bogentechnisch (Stricharten, Legati, Staccati) eigentlich genauer bezeichnet. „Das Beethovensche Tonideal" als Abstraktum einfach so hinzustellen, geht nicht gut an. Es ist in den verschiedenen Quartetten ein sehr unterschiedliches. Auf keinen Fall kann man es generell mit der Bezeichnung romantisch oder klassisch abtun. Das Expressive um jeden Preis ist sicher durchaus nicht ein besonderes beethovensches Merkmal. Am deutlichsten wird das, wenn man die verschiedenen violinistischen Techniken der Beethoven-Interpreten vergleicht. Die ungarische und wiener-böhmische Schule schneidet hier besser ab als die eigentlich deutsche, soweit man von einer solchen sprechen kann, und wiederum werden sie manchmal übertroffen von der französisch-belgischen Schule. Das hängt vor allem mit der Ausbildung der rechten Hand zusammen. Aber natürlich auch mit dem nationalen Tonideal. Wir sind gewohnt etwa seit Wagner den klangschwelgerischen, üppigen, großen Ton als besonders schön zu betrachten. Im Sinn des 18. Jahrhunderts ist das eine Verirrung. Nicht der große Ton an sich schon ist schön. Der volle, runde, aber sinnlich klare, unforcierte Geigenton von mehr abstrakter Haltung macht sich zu einem viel nüancierteren, ausdrucksreicheren Träger des musikalischen Gedankens. Der Verderb des schönen Streichertons hängt natürlich eng mit der Steigerung des Orchesters und mit der modernen Konzertpraxis des Virtuosentums seit hundert Jahren zusammen. Übrigens hat gerade Wagner das wohl gewußt. Man lese in seinem Aufsatz über das Dirigieren nach, was er über Habenecks Aufführung der IX. Symphonie durch das Pariser Conservatoire-Orchester schreibt. Schon da wird darauf hingewiesen (allerdings nicht ganz richtig, insofern er für italienische Schule hält, was typisch französisch-belgische Ausprägung eines romanischen Grundgefühls ist), wie diese Technik des Ausdrucks dynamischer Monotonie fähig sei, wie sie vor allem aber das gleichmäßig starke Aushalten des Tones fördert. (Auch was in diesem Aufsatz Wagners sonst über den sentimentalen Charakter des beethovenschen Allegros gegenüber dem naiven des älteren, beispielsweise mozartischen Allegros steht, ist äusserst wichtig.) Die Überladungen der Linie mit Ausdruck, mit Crescendo oder Decrescendo ist einer der gefährlichsten Fehler bei der Beethoven-Interpretation. Man wende nicht ein, Beethoven habe das durch die Art seiner Bezeichnungen, die, erklärlicherweise, infolge des Strebens nach Verdeutlichung, schier schon Überbezeichnungen wurden, selbst gefördert. Es kommt ihm wesentlich auf Intensität der Deklamation an. Daß sein Tonideal für das Streichquartett und die Kammermusik im übrigen auf den Kammerton, nicht auf den großen Konzertton des Virtuosen gerichtet war, muß immer wieder betont werden. Allein die Tatsache, daß in unseren Konzertaufführungen, in meist viel zu großen, akustisch gänzlich ungeeigneten Räumen die Beethoven-Streichquartette gespielt werden, hat sicher ein Bedeutendes zur allgemeinen Vergröberung beigetragen. Auch die sogenannten „orchestralen" Wirkungen in den Quartetten (sie treten in den späteren Werken immer mehr zurück) sind relativ zu nehmen. Sie brauchen jedenfalls nicht mit größerem Ton und mehr Aufwand an Klang gespielt zu werden als durchschnittlich jetzt die „nicht-orchestralen" Teile der

Quartette. Bei fast allen unseren Quartettvereinigungen ist diese ungünstige Beeinflussung durch das Konzertwesen zu konstatieren.

Eine besondere Betrachtung muß die Behandlung der Polyphonie in den Beethoven-Streichquartetten erfahren. Zum Unterschied gegen die vokale Reihung (Sopran, Alt, Tenor, Bass) sind die vier realen Stimmen im Streichquartett überhaupt auf zwei Sopraninstrumente, ein Altinstrument und das Cello als Tenor- und Baßinstrument verteilt. Diese Verteilung ist bei realer polyphoner Stimmführung kein Vorzug. Die Bratsche dient aber gegebenenfalls auch als Tenorinstrument, das sehr oft selbst den Baß vertritt. Das ist bei der klanglichen Darstellung besonders zu beachten. Die Durchfeilung polyphoner Stellen in klanglicher und damit zugleich in formal-darstellerischer Beziehung – die Wichtigkeit einer erneuten Achtung vor der Körperlichkeit des Klangleibes hat besonders August Halm in seinem Beethoven-Buch sehr schön betont – vernachlässigt sehr oft die Tatsache des verschiedenen Klangvolumens der einzelnen Instrumente des Streichquartettes. Man spricht wohl vom gleichen Grundklang der Geigeninstrumente, übersieht jedoch, daß das nur in einem bedingten Maße der Fall ist, jedenfalls klingt der alte Violenchor (z. B. ein Quartett aus Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassviolen) viel homogener, in sich geschlossener und gerundeter als das Streichquartett. Man nehme z. B. den Bratscheneinsatz des Themas der Schlußfuge von op. 59 Nr. 3: sein Piano klingt meist schon zu laut. Hier muß der Bratscher sehr abdämpfen, bei aller plastischen Bestimmtheit des Vortrags. Dann erst kann der Einsatz der zweiten Geige (Takt 11) das Crescendo poco a poco bringen, zu dem sich Takt 21 das Cello mit dem Thema nochmals im Piano gesellt. Erst der Einsatz der ersten Geige (Takt 31) bringt das allgemeine Forte. Selten hört man diese sieghaft glänzende Steigerung wirklich und natürlich, nicht forciert, auftrumpfend, überplastisch, sondern als Folge einer in dieser Form nur bei Beethoven zu findenden, etwa von der Bachschen grundverschiedenen Anlage fugierter Arbeit. Bei solchen Aufgaben hat ein intelligentes Quartett eben auch einen latenten Mangel in der Zusammensetzung des Streichquartettes auszugleichen. Auf einem ganz anderen Gebiet liegen die polyphonen Schwierigkeiten der grossen B-Dur Fuge. Ganz abgesehen von der notwendigen Gegenüberstellung äusserster, innerer und dynamischer Gegensätze, der Strecken unerbittlicher eindringlich feierlicher Gehaltenheit im meno mosso e moderato und der unheimlichen Kraft und Spannungsentladung im Allegro, muß als eigentliche Schwierigkeit eben das Durchhalten der inneren Spannung, des geistigen Kraftstroms in der Doppelfuge gelten. Beethoven hat in ihr übrigens dynamisch sehr genau unterschieden. Diese Bezeichnungen sind nun aber auch wirklich sinngemäß darzustellen, eine Sache größter, diszipliniertester Technik. Die Unterscheidung zwischen dem generellen Fortissimo des zweiten Hauptthemas und den verschiedenen zu bringenden Akzenten des ersten Themas, das innerhalb seines Laufens durch die verschiedenen Stimmen jeweils von Note zu Note von Beethoven peinlich genau durchbezeichnet ist, hörbar zu machen, dabei im thematischen Gegeneinander noch klar zu disponieren, das ist vielleicht die allerschwerste Aufgabe in den ganzen Beethoven-Quartetten. (Im übrigen erscheint als klar, daß der Weingartnersche Versuch einer Wiedergabe der Grossen Fuge durch ein Streichorchester den Mikrokosmos der B-dur-Fuge, zu deren Ausdruck die besten Quartettvereinigungen gerade noch gut genug sind, zerstört, daß diesem Versuch eben nur der Wert eines Experiments

zugesprochen werden kann.) Klingler nimmt die Fuge sehr klar, fast pedantisch genau, dabei gerade in den Sforzatis oft überbetont, im Ganzen etwas abstrakt. Im Gegensatz hierzu glänzen die Böhmen durch eine stürmisch-impetuose, vielleicht oberflächliche, aber glänzende Vehemenz. Busch bringt besonders die Pianissimo-Stellen des meno mosso zum Klingen: hier legt sein auch im scheinbar ausdruckslosen pp noch von einer eigenen inneren Wärme beseelter, sehr persönlicher und deutscher, von Herzen kommender Ton die Stimmung fest. Die ideale Verkörperung gibt Capet. Ein derartiges ausgewogenes Ganzes, innerhalb dessen jeder Teil für sich sein eigenes selbstständiges Leben führt, dabei dem Vorher und Nachher untrüglich verbunden, diese ganz besondere Mischung von Geist und Leben, von höchstem Verstand und größter Erlebniskraft gehört zu den beglückendsten Erlebnissen, zu den seltenen Gipfeln reproduktiver Kunstleistung. Man müßte einmal der Frage nachgehen, wodurch die französische „clarté" gerade in der Beethoven-Interpretation Triumphe feiert. Es ist diese objektive, sachliche, durchgefeilteste Art durchaus nicht Klassizismus oder Kühle. Vielleicht ist der oratorische Ausdruck, das Sprechende, Überzeugende bei Beethoven schon so weit gesteigert und herausentwickelt, daß eine irgendwie noch steigernde, verdeutlichende, „empfundene" Wiedergabe ein Zuviel bringt, das das eigentliche, urtümliche Beethovensche Leben ertötet. Wie sehr das z. B. gerade auch bei den Beethovenschen Symphonien der Fall ist, ist ja bekannt genug.

Ähnlich ist es um die Schwierigkeit, die sich aus der vorwiegend auf das Homophone gerichteten Erziehung unserer Instrumentalisten bei der Interpretation der Beethovenschen Streichquartette ergibt. So ist z. B. die zweite Geige von jeher die Crux des Streichquartettes. Statt Unterordnung kann selbstverständlich nur Nebenordnung in Frage kommen. Sie nötigt allerdings den zweiten Geiger zu manchem Verzicht. Eine selbstständige künstlerische Persönlichkeit von Aktivität an der zweiten Geige zu haben, ergibt jedoch eine so bedeutende Steigerung der Ausdrucksfähigkeit, daß für Beethoven sie geradezu als unbedingt notwendig gefordert werden muß. Als charakteristisch hierfür denke man an das Capet- und das Busch-Quartett.

Von jeher hat das Verhältnis zwischen Farbe und Zeichnung im Streichquartett eine grosse Rolle gespielt. Beethoven vernachlässigt in seinen Vortragszeichen die Koloristik durchaus nicht. Man denke an die zahlreichen una corda-Vorschriften. Allerdings ist sie ihm nicht Selbstzweck, sondern steht in oft engem Zusammenhang mit der Struktur. Ein äußerst aufschlußreiches Beispiel, das man leider trotz der hinweisenden Notierung nur selten richtig begriffen hört – auch Joachim schweigt darüber – ist die Melodie des „Alla danza tedesca" aus op. 130, wo jeder Einzeltakt mit Schwellung von einem Pianotakt gefolgt wird. Ein einfacher Saitenwechsel bei den Pianostellen ist von größter Wirkung. Ähnliche Stellen finden sich öfter: op. 92 im Schlußsatz, Takt 11 und 13 vorm letzten Allegro, das c und des der ersten Violine; op. 130 im Andante con moto, Takt 19, das des der ersten Violine.

Koloristische Aufgaben stellt auch die richtige Interpretation mancher jener späten Beethovenschen Adagios, deren Haltung größte Einfachheit, ja fast Sprödigkeit der äußeren Tongebung nötig macht. Die übersinnliche, transcendente, kosmische Größe, der Zug zur entrückten Einsamkeit wird schon durch einen Anflug von Pathos der Farbe, erst recht durch jegliche Klangschwelgerei oder ein erklügeltes farbiges Wesen zunichte gemacht.

Die Art des Espressivo, die besondere, stille Kantabilität, die zurückhaltende Expansion solcher unbegreiflich tiefen Stellen müssen aus einer eigenen inneren seelischen Haltung fließen, die sich ins Klangsinnliche direkt übersetzt. Als Hinweis seien hier zwei schon durch die Tonart, durch die bei dem späteren Beethoven so eigen erfühlten Charakteristika des E-dur in Beziehung zu setzende, im übrigen auch sonst durch ihre geistige Verwandtschaft sich nahestehende Stücke genannt: das Molto Adagio aus op. 59 Nr. 2 und das allerdings viel kürzere Adagio molto espressivo, die dritte Variation im Adagio aus op. 127, für beide braucht es ganz bestimmte, in sich abgetönte Farben. Sie werden mitbedingt durch Kleinigkeiten wie die Art des Lagenwechsels, der Portamentis. Die Ausdrucksvarianten hierdurch sind verschieden und müssen in den verschiedenen stilistischen Phasen wechselnd angewandt werden. Damit betritt man allerdings ein Gebiet, wo sich die Interpretation in das Reich des rational nicht mehr Festzulegenden begibt. Am Portamento kann man den nationalen Akzent nachprüfen. Vorbildlich im Portamentogebrauch ist Busch; er arbeitet instinktiv mit einer ganz reichen Skala von Nüancen, deren stärkste noch nicht jenes feine Maß überschreitet, für das wir in Deutschland besonders empfindlich sind. Capet gebrauchte früher das Portamento als Ausdrucksträger weniger, jetzt mehr, oft in einer für uns schier störenden, zum mindesten ungewohnten Art und Weise. Das gehört aber in das Kapitel, wo die Werturteile aufhören.

Eng zusammen damit hängt die Frage der Dynamik. Hier wird allerdings das Meiste gesündigt bei homophonen Partien. Beethoven hat die nicht-melodieführenden Stimmen zumeist mit den gleichen dynamischen Bezeichnungen versehen wie den Melodieträger. Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß die melodieführende Stimme als übergeordnete etwas heraustritt, leiser begleitet wird. Das macht bei der durchbrochenen Arbeit der mittleren und späten Quartette manchmal Schwierigkeiten, vor allem dann, wenn die Analyse ungenau war.

Die Frage der Tempobehandlung läßt sich auch im Zusammenhang mit der stilistischen Interpretation erörtern. Hier kann nur betont werden, daß kein Tempo an sich unumstößlich, mit metronomischer Eindeutigkeit feststeht; nirgendwo gelten relative Möglichkeiten nebeneinander so sehr als hier. Im Allgemeinen besteht heute immer noch die Gefahr, die langsamen Sätze zu breit, die schnellen Sätze zu beschleunigt zu spielen. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist das Allegro comodo, der Schlußteil des letzten Satzes von op. 127, ein Allegro, das man eher als Andante bezeichnen würde, gemächlich, ja nicht eilig. Die Verballhornungen werden dadurch noch grotesker, daß die durchbrochene technische Arbeit in der Sechzehntel-Triolenbewegung bei etwas schnellerem Tempo unmöglich herauskommen kann. Als Gegenbeispiel die Einleitungsfuge des cis-moll-Quartetts, wo es zum guten Ton gehört, nicht nur frei nach Wagners Deutung weltschmerzlich und düster sich zu gebärden, sondern auch das alla breve-Zeichen zu übersehen und doppelt so langsam zu spielen als vorgeschrieben. Nirgendwo als bei Beethoven sind ferner die leichten agogischen Temposchwankungen als Kunstmittel so sehr mißbraucht worden. Auch die Unterscheidung zwischen der Pause als Ruhe- und als Spannungsmoment ist sehr wichtig. Das Gefühl für das Schwergewicht der Bewegung innerhalb des einzelnen Satzes braucht bei Beethoven intensive Pflege. Die Tempobewegung regelt in etwa auch den rhythmischen Ablauf. Dieser wiederum steht und fällt mit einer gepflegten Bogentechnik. Die besonders charakteristische komplementäre Rhythmik ist bei den Beet-

hovenschen Quartetten ein Studium für sich. Hier sei beispielsweise nur auf op. 59 Nr. 2 hingewiesen, wo schon im ersten Satz eine komplizierte Verschiebung vor allem auch in Hinsicht auf den tektonischen Schwergewichtszusammenhang gestaltet werden muß. Eines der schönsten Beispiele bringt dann das Allegretto im gleichen Quartett. Fast alle Quartettvereinigungen mit Ausnahme von Rosé und Capet spielen es zu schnell, zu virtuos. Dadurch wird die Delikatesse, die Grazie dieses sich ergänzenden, subtilen rhythmischen Gegeneinanders und Zueinanders so gut wie vernichtet.

Mit der romantisch übertreibenden Interpretation des letzten Jahrhundertviertels hat sich auch die bekannte Überbetonung des Beethovenschen Sforzatos eingeschlichen, August Halm nimmt gerade hierzu in seinem Beethoven-Buch ausführlich Stellung. Ohne Zweifel ist das Beethovensche Sforzato eine Eigenart von ihm, etwas, was in dieser Form weder bei Haydn noch gar bei Mozart vorkommt, Die Beethovensche Notation mag im übrigen ihr Teil zur Mißdeutung beigetragen haben. Wenn man vergleicht, so ergibt sich bei Mozart eine viel feiner ausgebildete Unterscheidung in der Anwendung des Sforzatos. Mozart unterscheidet etwa bloß in den Quintetten folgende Arten: (Notenbeispiel 1.)*

Beethoven überläßt dem Takt des Ausführenden viel mehr. Die Relativität seines Sforzatos im Piano, wo wir heute bloß ein <-Zeichen setzen würden, wird viel zu wenig beachtet. Das Sforzato darf höchstens eine Stufe lauter als die Stärkegrade der Umgebung sein. Graphisch dargestellt ergäbe das ungefähr folgendes verdeutlichendes Ausführungs-Bild: (Notenbeispiel 2.)*

Die verschiedene Art der Notierung bei Beethoven mache man sich einmal an den verschiedenen Sforzatobezeichnungen im cis-moll-Quartett klar. Gleich in der Eingangsfuge ist der Sinn des am Ende eines Crescendos stehenden Sforzatos vollkommen zu verderben, wenn man es nicht eben relativ versteht. Takt 37 findet sich das erste rfz, ebenfalls am Ende eines Crescendos. Das Rinforzando zur Betonung des leichten Taktteiles begegnet uns im gleichen Satz Takt 62 und 63; ähnlich wird es in dem Übergangssätzchen Nr. 3 Takt 10 gebraucht. Wie wenig im Durchschnitt auch die Wiedergabe durch berühmte Quartette auf solche scheinbare Kleinigkeiten Wert legt – es gibt gerade hier keine Kleinigkeiten. Solche Dinge wie das Sforzato bei Beethoven bilden ein richtiges Schibboleth für die Wiedergabe. Man spreche nicht von Überdifferenzierung und Haarspalterei! Die mühevolle Kleinarbeit bleibt ja nicht Selbstzweck, sondern ordnet sich dem Größeren, der durchgeistigten, klanglichen Realisierung unter.

Beethoven hat mit seinen Streichquartetten der Technik der Geige in ihrer reinsten und verfeinertsten Form ein ungeheures Arbeitsgebiet erschlossen. Es ist auch als solches betrachtet, nicht bloß vom musikalischen Wertstandpunkt aus, unvergleichlich. Ja, wenn man das sagen darf, ohne mißdeutet zu werden, die Interpretationsarbeit an den Streichquartetten Beethovens ist deswegen so ungeheuer wichtig, weil der Gegenstand den höchsten und wichtigsten Gipfel in Beethovens Schaffen überhaupt (trotz der Symphonien, trotz der Missa solemnis) der für ihn besonders aufgeschlossenen Gegenwart vermittelt. Für die reinste Form der Kammermusik bleiben die Streichquartette Beethovens d i e Aufgabe kat'exochen, des Schweißes der Edlen wert.

*) Siehe Notenbeilage

Wolfgang Engelhardt (Berlin)

# ZUM BEETHOVENBILD DER GEGENWART

Daß das Objekt in die Bewußtseins-, Erkenntnis-, Erlebnissphäre gelangen muß, um Gegenstand des Erkennens, des Erlebens zu werden, ist evident; (der transcendentale Vorgang des Vorstellens liegt erkenntnismethodisch auf einer anderen Ebene). Daß deshalb die Beziehung, die so zu dem Objekt geschaffen wird, eine Funktion zahlloser Größen ist, oder die Summe von nach Größe und Richtung vielfach nicht bestimmbaren Kräfte-Komponenten, daß jene Bezugsetzung deshalb in ihrer Totalität ganz und gar irrational ist, bedarf leider immer wieder der Feststellung. Nur die Elemente, welche die Form ausmachen, unterliegen Normen, die deshalb auch diskutabel sind. Diese allein schließen auch die einer anders als formalen Interpretation nur zu gefährliche ästhetische Wertung aus.

Schon zu Lebzeiten Beethovens wurde auf dem Wege der nicht formal-geistigen Analyse, dort aus einer auf Gefühlswerte im Kunstwerke abgestellten, also subjektiv wertenden Interpretation heraus ein Begriff „Beethoven" präjudiziert (E. Th. A. Hoffmann, Schumann), der als Exponent eines geistigen Gesamtwillens – „Romantik" – für diesen zweifellos Gültigkeit hatte. Daß formal ohne Not ein Zwang dazu nicht vorhanden ist, ist ja dann sehr bald zu beobachten; von wenigen liedhaften Themen abgesehen – die natürlich längst kein Kriterium für eine romantische Gesinnung bedeuten – ist der Aufbau, allerdings bei offener Form, durchaus bewußt, geschlossen, tektonisch.

Jene romantische Interpretation, so unzulänglich in formaler Hinsicht sie ist, hatte so lange Berechtigung, als sie der geistig-seelischen Haltung ihrer Generation entsprach. Ein anderes bedeutet sie aber für eine Generation, die von Erfindergeist und -freude beseelt mit Akribie die philologisch-archivalische Quellenforschung betrieb, die sich Gesamtausgaben schuf und die Monumenta von Pyramidenformat anzulegen daranging. In die materialistisch-rationalistische Gebundenheit historistischer Observanz suchte sie einen Rest des reich quellenden Gefühlsüberschwangs der Vorfahren hinüber zu retten: Sie erfand dafür die literarisch-poetische Interpretation (Wagner!) – „Pseudoromantik"; eine Interpretation, die mit allen Schwächen subjektiv-ästhetischer Wertung behaftet überdies ihre Zuflucht zu aussermusikalischen, spezifisch rationalistisch-sentimentalischen Erklärungen nimmt.

Diese Interpretation hat uns im Laufe der Jahre einen Beethoven beschert, der nur mehr eben literarisch-poetisch, d. h. auf dem Umwege über die Reflexion „erlebt" wird: Die gesamte Literatur von gestern (von Wagner über La Mara, Wasielewsky, Thomas-San-Galli, Ernest bis zu dem Bekkerschen „Beethoven" von 1911) ist in dieser pseudoromantischen Anschauung befangen. Sie hat zur Festlegung von Wertbegriffen und Anschauungen geführt, die Beethoven manchem Kunstfreund und manchem Künstler erstaunlich weit entfremdet haben, sodaß sogar von seiner „unvollkommenen Musik" [1]) die Rede ist.

Wir haben inzwischen die strenge Schule Husserls durchgemacht; die Geschichte bildender Kunst, die Literaturgeschichte und die Musikgeschichte sind längst nicht mehr

[1]) Maurice Ravel in „Die Literarische Welt" Jg. 3 (1927), Nr. 12 Seite 4 (Beethoven in der Meinung der jungen Musiker. Eine Rundfrage)

nur Geschichte der Künstler, der Kunstwerke oder Geschichte der a priori zu setzenden „Ideen“, sondern sie sind Geisteswissenschaft (schon bei Troeltsch); die Begriffe „Komplex“, „Gemeinschaft“ haben endlich zur Fiktion der „Generation“ geführt (Cysarz, Pinder, Peters, Lorenz); alles drängt über die Erscheinung und ihre soziologische Bedingtheit zur intuitiven Schau (Holzapfel, Utitz). – In dieser Wandlung liegt eingeschlossen, daß unsere Stellung auch und gerade zu Beethoven jener geistigen Haltung adäquat sein muß.

Das Beethovenbild, welches sich in Publikationen, Reden und Programmen 1920 und besonders 1927 dokumentiert [1]), sieht noch vielfach anders aus, als das Bild aus formal-geistiger Analyse, phänomenologischer Erkenntnis und intuitiv wesenhafter Schau. Jene andere, pseudoromantische Vorstellung, die für uns eine willkürliche, gewaltsame und entstellende ist, muß als die einer älteren Generation angesehen werden; es braucht mehr als „25 Jahre neue Musik“, bis eine neue Vorstellung umfassender Geltung sich bildet.

Gewiß aber stellen sich die schon lange nicht mehr latenten Gegensätze zwischen der sozusagen traditionellen und jener gegenwärtig äusserst aktiven Anschauung zu, welche auf eine Säuberung [2]) von der pseudoromantischen, literarischen Patina der Musik abzielt, was besonders in den Periodica seinen Niederschlag fand. Nach wie vor, immer in Superlativen, gilt Beethoven dort – je nach der kulturpolitischen oder weltanschaulichen Einstellung [3]) – als Erzieher zum Deutschtum, zur Religiosität, zum Staatsbürger und zu mancher anderen ethischen Kategorie – fast durchweg, ohne daß von der Musik die Rede ist. Mit anderen sind, von den Fachzeitschriften abgesehen, die „Sozialistischen Monatshefte“ [4]) rühmend auszunehmen. – Die Buchproduktien bleibt bei weitem hinter dem so überreichen Zeitungs- und Zeitschriftenmaterial zurück; zu zitieren sind immer wieder die kleine instruktive Schrift des Schriftleiters dieser Zeitschrift und Halm. [5])

Daß diese phänomenologisch-soziologisch bzw. geistig-formal gerichtete Literatur ihrem Umfange nach längst nicht der tatsächlichen Lage entspricht, ist unzweifelhaft. Umsomehr müssen wir wünschen, recht bald das Beethovenbuch zu erhalten, das uns gemäss ist.

---

[1]) Kastner, Emerich: Bibliotheca Beethoveniana. 2. Aufl. m. Erg. u. Forts. von Theodor Rimmel, Leipzig 1925.

Losch, Philipp: Beethoven-Literatur 1914–1922. Neues Beethoven-Jahrbuch Jg. 1 (1925) S. 202 ff. Die Musik Jg. 19 (1927) S. 592 ff.

[2]) Schmitz, Arnold: Das romantische Beethovenbild. Berlin und Bonn 1927.

[3]) Z. B. Preußische Jahrbücher, Bd. 207 (1927) S. 340 ff.; Der Kunstwart Jg. 40 (1926–1927) S. 353 ff.; Deutsche Rundschau, Bd. 210 (Jg. 53) (1927) S. 235 ff. usw. S. a. Sandberger, Adolf: Das Erbe Beethovens und unsere Zeit; Rede in Bonn am 26. 3. 1927; abgedr. Neues Beethoven-Jahrbuch Jg. 3 (1927) S. 18 ff.

[4]) Kurt Weill in Sozialist. Monatshefte 1927. S. 193/4.

[5]) Mersmann, Hans: Beethoven. D. Synthese d. Stile. Berlin o. J. (Kulturgesch. d. Musik in Einzeldarstellungen).

Halm, August: Beethoven. Berlin 1927.

M. Iwanow-Boretzky (Moskau)

# EIN MOSKAUER SKIZZENBUCH VON BEETHOVEN

Die russische Literatur enthält einige Hinweise darauf, daß ein Teil der Handschriften Beethovens seiner Zeit nach Rußland gelangt sind.

Noch im Jahre 1900 hatten einige Moskauer Musiker – der Komponist S. J. Tanejew und der Erforscher der alten russischen Kirchenmusik S. W. Smolenski – Gelegenheit, in einer Privatsammlung eines gewissen Wenewitinow (eines Enkels mütterlicherseits des in Rußland bekannten Musikliebhabers Graf M. J. Wjelgorski, 1788–1856) ein Skizzenbuch zu sehen, das in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts zu stellen ist. Es enthält Skizzen zum Oratorium „Christus am Ölberge", Variationen in Es dur u. a.

Von diesem Buche wußte G. Nottebohm, der es durch eine dritte Person im Jahre 1876 von der Mutter Wenewitinows auf drei Wochen erbat. Im Jahre 1900 tauchte der später nicht verwirklichte Vorschlag auf, das Skizzenbuch durch die Firma Bjelajew in Leipzig zu veröffentlichen.[1]) In den Händen des obenerwähnten Wjelgorski waren noch einige Handschriften Beethovens, deren Spur jedoch später auch verloren gegangen ist. Eine beträchtliche Anzahl Beethovenscher Handschriften befanden sich sodann im Besitze irgend eines Sammlers in Odessa; und schließlich tauchte in der allerletzten Zeit in Tageszeitungen die Kunde von einem kürzlich entdeckten Vorhandensein Beethovenscher Handschriften in Leningrad auf.

Im Jahre 1922 wurde bei der Durchsicht von verschiedenem Material, das aus den Sammlungen von Emigranten ins Zentralarchiv gekommen war, ein Skizzenbuch Beethovens gefunden. Als das in Professoren-Kreisen des Moskauer Staatlichen Konservatoriums bekannt wurde, (dessen Museum dieses Skizzenbuch übergeben worden war), war der erste Gedanke der, daß es dasselbe Skizzenbuch wäre, das im Jahre 1900 sich im Besitze Wenewitinows befand. Es zeigte sich jedoch, daß das nicht der Fall war.

Das im Jahre 1922 gefundene Skizzenbuch befand sich in einem Pappfutteral; das Heft selbst (29×15,5 cm groß) hat einen harten Pappeinband mit Goldschnitt und trägt in der Mitte des Einbandes in goldenen Buchstaben die deutsche Inschrift „Beethovens Handschrift". Das Heft enthält 50 Notenblätter, die anscheinend nicht von der Hand Beethovens durchnummeriert sind. Die letzten 22 Seiten weisen größere Zwischenräume zwischen den einzelnen Notenlinien auf.[2]) Nach genauer Durchsicht des ganzen Heftes ergab sich, daß die Seiten 1–28 Skizzen zum a-moll Quartett, op. 132, die übrigen Blätter aber Entwürfe des B-dur Quartetts, op. 130, enthalten. Da die erste Seite eine Skizze zu „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" bringt

[1]) Eine Reihe von Nachrichten über das persönliche Bekanntwerden Wjelgorskis mit Beethoven in Wien im Jahre 1808 und über die ihm gehörenden Handschriften des Meisters finden sich in dem Aufsatze von M. Alexejew „Russische Begegnungen und Verbindungen Beethovens" in dem „Russischen Buch über Beethoven", das zur Jahrhundertfeier seines Todestages von der Staats-Akademie der Kunstwissenschaften herausgegeben worden ist.

[2]) Ein Faksimile aller 50 Seiten des Skizzenbuches erschien 1927 in Nr. 1–2 des Journals des Moskauer Staatl. Konservatoriums „Musikalische Bildung" (Russisch und Deutsch). In Deutschland ist das Journal bei dem Buchhändler und Antiquar K. W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29, erhältlich.

Einen kurzen Bericht über dieses Skizzenbuch gab ich auf dem Musikhistorischen Kongreß in Wien im März 1927.

und wir wissen, daß in jener Zeit Beethoven etwa Mitte April 1825[1]) durch eine Krankheit an das Bett gefesselt wurde, so geht daraus hervor, daß das Heft Ende April oder Anfang Mai 1825 begonnen ist. Die letzten Aufzeichnungen auf den ersten 28 Seiten können wiederum nicht später als Anfang August gemacht worden sein. Denn schon am 11. August zeigt sich Beethoven in einem Briefe an seinen Neffen über das Schicksal des Quartettes beunruhigt, daß er Holz[2]) zur Abschrift gegeben hatte. Ende August drückt Beethoven in Briefen an seinen Neffen und an Holz die Zuversicht aus, daß das B-dur Quartett Anfang September fertig sein werde; „eine Hoffnung," so sagt Thayer, „in der er sich wie in manchen anderen Fällen, getäuscht sah."[3]) In Wirklichkeit war die Partitur des Quartetts nach Thayer zwischen September und November fertig. Im November findet sich im Gesprächsbuch schon der Entwurf zu einer Überschrift für dieses Quartett, das wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt vollständig fertig vorlag.[4])

Vorausgesetzt, daß es sich bei dieser Arbeit von Anfang an um das B-dur Quartett handelt, so kann man behaupten, daß die Aufzeichnungen auf Seite 29–50 unseres Heftes in den August zu stellen sind, wenn nicht etwa die Arbeit an beiden Quartetten a-moll und B-dur zu gleicher Zeit vor sich ging.[5]) In diesem Falle gehören alle Aufzeichnungen in die Sommermonate des Jahres 1825.

In Nottebohms Beethoveniana II fehlen die Skizzenhefte, die ein Bindeglied zwischen den Untersuchungen des Aufsatzes „Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1824" und dem Artikel „Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826" gewesen wären. Das Heft von 1824 endigt mit Entwürfen zum 1. Teile des a-moll Quartetts, in den Heften des Jahres 1825 dagegen finden sich Skizzen zu den letzten Teilen des B-dur Quartetts. Im Jahre 1905 gibt De Roda in der „Rivista Musicale Italiana" in dem Aufsatz „Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825" eine Beschreibung und Analyse des Heftes vom Jahre 1825, das sich in seinem Besitze befand. Dieses Heft, das von Wien nach Spanien gelangte, besteht nach der Beschreibung von de Roda aus 40 Bogen Notenpapier von dem üblichen länglichen Format (32×25 cm). Ein Teil ist mit Bleistift, ein anderer mit Tinte geschrieben. Auf der ersten Seite befinden sich Skizzen zum Finale des Es-dur Quartetts, op. 127. Dann erscheinen solche für das Andante und Finale des a-moll Quartetts und schließlich für das Molto Adagio. Auf Seite 38 beginnen die Entwürfe für den ersten Teil des B-dur Quartetts, darauf die für das Presto, für das Andante con moto, die Kavatine und die Schlußfuge.

Aus der Beschreibung des Heftes von de Roda und seinem Vergleich mit dem unsrigen geht klar hervor, daß beide Hefte zusammen die Lücke in Beethovens Ent-

---

[1]) Thayer, Ludwig van Beethovens Leben (Deiters-Riemann), 5. Band, 1908, S. 158 und 192.

[2]) „Von Holz höre ich nichts . . . welch schrecklicher Zufall, wenn er es verloren hätte, . . . So geschwind als möglich – beruhige mich –. Schrecklicher Verlust, auf nichts als kleinen Fetzen ist das Konzept geschrieben, und nie mehr werde ich imstande sein, das Ganze so zu schreiben". a. a. O. S. 542.

[3]) Thayer, a. a. O. S. 543, 231, 228

[4]) Derselbe, a. a. O. S. 319, 280

[5]) Vergl. die Worte P. Mies' (Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles, Leipzig, Br. & H. 1925 S. 133) über die oft gleichzeitig verlaufende Arbeit Beethovens an mehreren Werken, Ebenso die Bemerkung von G. Nottebohm (Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, Leipzig. Br. & H. 1880, S. 4–5).

würfen schließen, die noch Nottebohm festgestellt hat. Es erscheint interessant, die Frage zu lösen, in welchem Verhältnis diese beiden Hefte zueinander stehen, von denen das eine in den äußersten Westen Europas – nach Spanien – gelangte, und das andere im weiten Osten – in Rußland – aufgestöbert wurde, als ob dadurch die weltumspannende Bedeutung des Beethovenschen Genius symbolisiert werden sollte.

Aus Erzählungen von Dr. Spicker, der Beethoven im Jahre 1826 besuchte, wissen wir, wie der Meister das Skizzenbuch benutzte.[1]) Man könnte sich vorstellen, daß unser Heft – von nicht großem Format mit ausschließlich Bleistift-Aufzeichnungen – zu denen gehört, die Beethoven nicht nur zu Hause, sondern auch auf Spaziergängen benutzte. Das Heft de Rodas wiederum, das größeren Formates ist und nicht nur mit Bleistift sondern auch mit Tinte geschriebene Skizzen enthält, hätten wir zu denen zu stellen, in denen Beethoven zu Hause am Schreibtisch arbeitete. Um den Versuch zu machen, wenn auch nur vorläufig das Verhältnis beider Hefte zueinander aufzuklären, ist es nötig, die in beiden enthaltenen Entwürfe einander gegenüberzustellen.

Quartett a-moll Molto adagio. De Roda führt eine Skizze an, in der Beethoven das Thema sucht, das die dritte Durchführung des Chorals begleitet: (Notenbeispiel 1)*.

Er kommt dann zum Rhythmus dieses Themas (Notenbeispiel 2)*.

Dasselbe Thema findet sich auch in unserm Heft (Seite 3) fast in der endgültigen Fassung: (Notenbeispiel 3)*.

Für das Andante finden sich bei de Roda eine ganze Menge Skizzen. In unserm Hefte dagegen konnte man wegen seiner manchmal sehr großen Unleserlichkeit nur zwei feststellen, die zu diesem Teile des Quartetts gehören (Seite 1 und 2). (Notenbeispiel 4)*.

Alla marcia ist im Heft de Rodas nur an zwei Stellen vertreten, in unserem dagegen recht oft. So gelten dem Rezitativ (Più allegro und dann Presto) eine ganze Reihe von Aufzeichnungen. Die interessanteste ist die mit dem Übergang zum Finale, das hier – wenn man meine Lesart des Schlußes der 5. Seite richtig ist – folgende Form hat: (Notenbeispiel 5)*.

Bei de Roda finden wir drei Varianten dieser Stelle und jedes enhält 2 Zwischentakte in $^3/_4$ Takt nach der Fermate des letzten Taktes des Rezitativs, wie das z. B. aus der dritten Variante ersichtlich wird: (Notenbeispiel 6)*.

In der endgültigen Fassung hat diese Stelle bekanntlich die folgende Form: (Notenbeispiel 7)*.

Das heißt: diese zwei ersten Takte des Allegro nutzen das Motiv des Thema nicht aus, sondern stellen nur den Rhythmus des Anfanges vom Finale her. Außerdem ist hier für die 1. Violine ein Solo-Takt Poco adagio eingeführt, dazu eine Fermate.

Der Beschreibung der Entwürfe für das Finale widmet de Roda zwölf Seiten[2]) und führt unter anderem eine Stelle von 76 Takten Länge an. Diese Skizze (oft ist die volle Harmonie mit angegeben) entsprechen 89 Takten in der endgültigen Gestalt vom

---

[1]) „das er, wie er uns sagte, auf Spaziergängen immer bei sich trug, um, wenn ihm irgendein musikalischer Gedanke einfiel, ihn mit Bleistift sogleich darin anzumerken. Es war voll von einzelnen Takten von Musik, angedeuteten Figuren usw. Mehrere große Bücher der Art lagen auf dem Pulte neben seinem Pianoforte, in die längere Fragmente von Musik eingeschrieben waren". (Thayer, a. a. O .S. 371)

[2]) op. cit. a. a. O. S. 96 – 108

*) Siehe Notenbeilage.

3. Takte bis zur zweiten Durchführung des Themas. Eine lange, in die endgültige Form vollständig übernommene Aufzeichnung haben wir in unserem Hefte nicht. Dafür enthält es aber die Formung zweier Stellen, die bei de Roda noch in gänzlich unentwickeltem Stadium zu finden sind. Auf Seite 6 unseres Heftes verzeichnet nämlich Beethoven für die 2. Geige f – e (Notenbeispiel 8)*

Bei de Roda sieht die Stelle noch so aus (Notenbeispiel 9).

Auf Seite 21 unseres Heftes findet sich sodann folgende, mit der endgültigen Form identische Partie des Violoncellos (Notenbeispiel 10)*, während bei de Roda noch (Notenbeispiel 11)* steht.

Bemerkenswert ist noch die Variante der zweiten Phrase des Hauptthemas. Sie ist auf Seite 3 unseres Heftes sechstaktig (Notenbeispiel 12)*.

Auf Seite 7 ist sie bereits achttaktig, aber bei der Wiederholung trotzdem noch sechstaktig (Notenbeispiel 13)*.

Bei de Roda stehen in dieser Phrase überall Achttakte, und rhythmisch ist sie dieselbe wie in der endgültigen Fassung. Diese Phrase fand noch Nottebohm (Beethoveniana II. Seite 549) im Skizzenbuch von 1824 in einer Gestalt, die der endgültigen nahe steht.

B-dur-Quartett. An Skizzen für dieses Quartett enthält das Heft de Rodas einige: sie führen nicht bis zur Auslegung des zweiten Themas. De Roda bemerkt dazu: „Hier endet die Arbeit am ersten Teil. Ob sie in einem anderen Hefte fortgesetzt wurde, das können wir nicht mit Sicherheit sagen. Nottebohm weist auf kein einziges von diesen Heften hin.“[1]) Die Skizzen unseres Heftes umfassen nun auch das zweite Thema des ersten Teiles, so daß sich de Rodas Vermutung zum Teil bestätigt hat.

Bemerkenswert ist, daß im Hefte de Rodas sich Aufzeichnungen für eine Bewegung in Sextolen finden, die weder in unserem Hefte noch in der endgültigen Form vorkommen (Notenbeispiel 14)*.

Bei de Roda sind ferner alle Entwürfe in dreiteiligen Takten, während bei uns nach vielen Stellen mit $^3/_4$-Takt, Beethoven endlich zum $^4/_4$ übergeht, der auch in der entgültigen Form beibehalten worden ist.

Aus dem Gesagten ergibt sich mit genügender Wahrscheinlichkeit folgendes:

1. Für einige der vier letzten Teile (nach der Einteilung Beethovens[2]) des a-moll-Quartetts sind bei de Roda mehr Aufzeichnungen vorhanden, für einige andere in dem unsrigen.

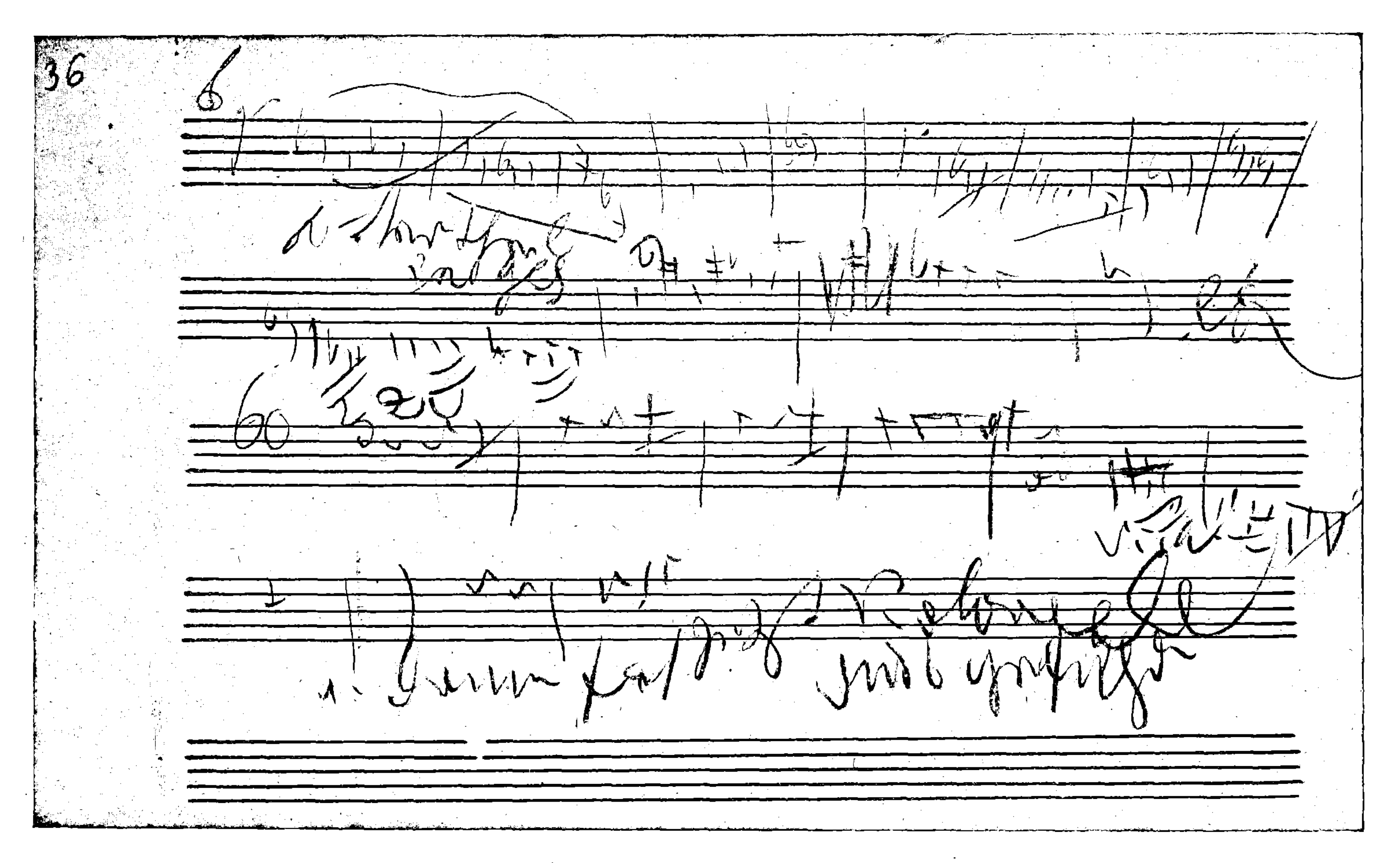
2. In gewissen Fällen sind die Skizzen bei Roda der endgültigen Form des Quartetts näher, in anderen Fällen unsere Entwürfe.

3. Für den ersten Teil des B-dur-Quartetts gehen unsere Aufzeichnungen weiter, indem sie auch noch das 2. Thema dieses Teiles berühren.

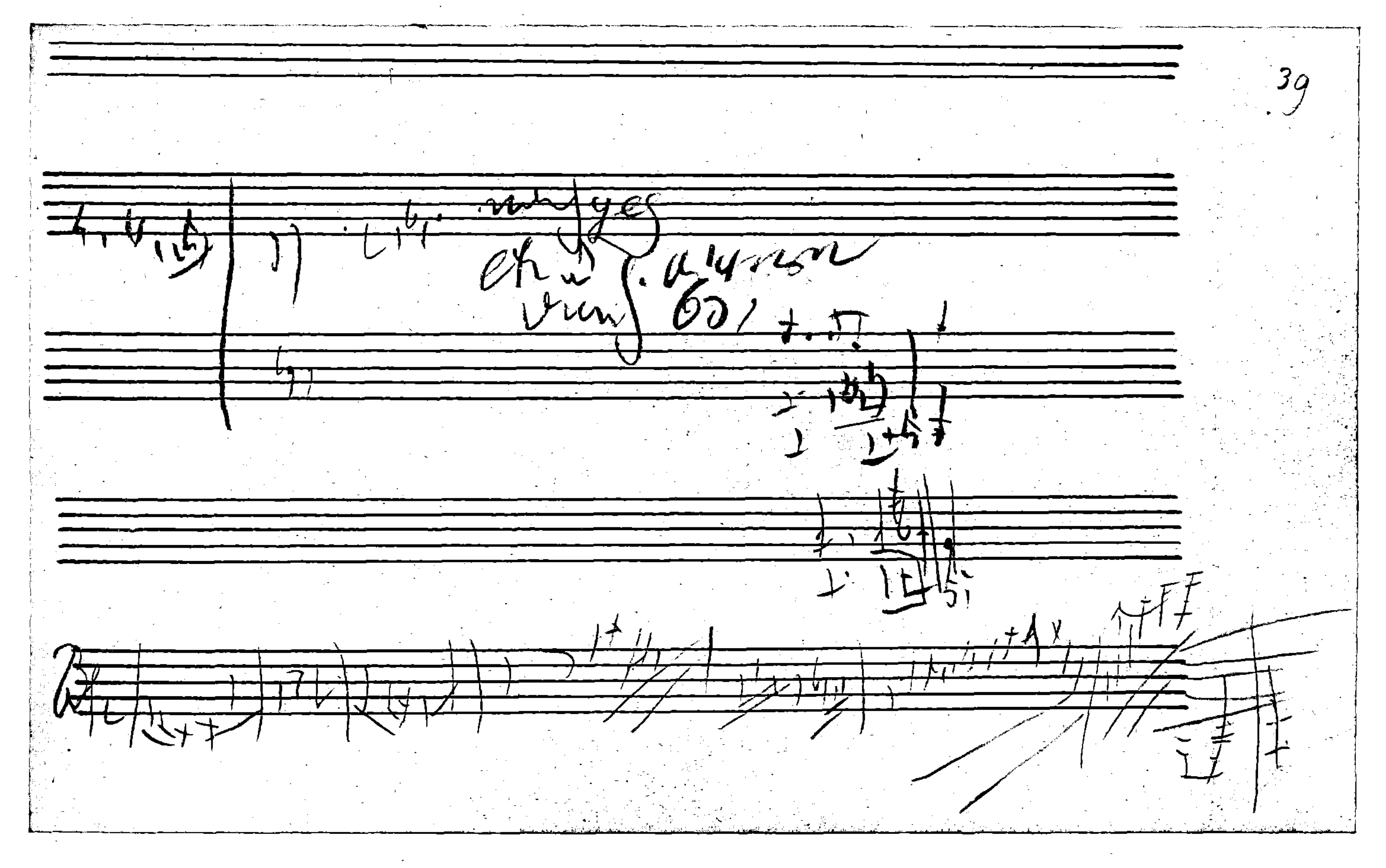
Hieraus kann man den wahrscheinlich richtigen Schluß ziehen, daß die Hefte beide gleichzeitig benutzt worden sind und keins von beiden dem Stadium der Arbeit nach vor der endgültigen Redaktion älter erscheint. Dieser Schluß wird indirekt durch die oben angeführten Worte aus dem Briefe Beethovens an seinen Neffen bestätigt: „Auf nichts als kleinen Fetzen ist das Konzept geschrieben“. An Tatsächlichem geben

[1]) op. cit. S. 602

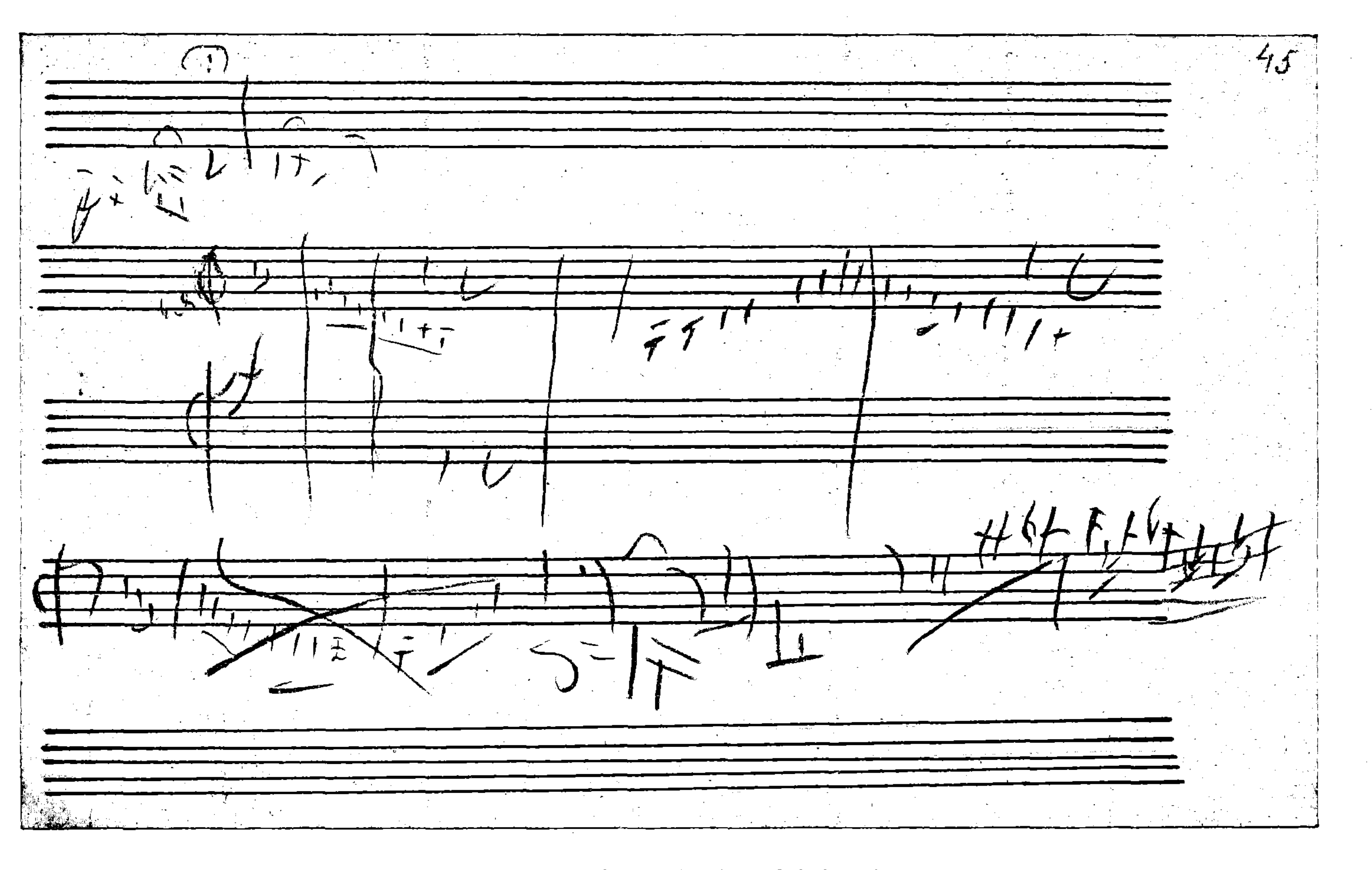
[2]) „Das dritte Quartett (B-dur) erhält auch (wie a-moll) 6 Stücke“ (Thayer, op. cit. S. 543.)



Seite 36 des Skizzenbuches (Notenbeispiel 15)




Seite 39 des Skizzenbuches (Notenbeispiel 16)




Seite 45 des Skizzenbuches (Notenbeispiel 17)

beide Hefte — weder das unsrige noch das von de Roda — etwas Endgültiges. Der zweite Schluß ist der, daß wahrscheinlich noch ein Skizzenbuch von Taschenformat existiert hat, das die Fortsetzung unseres Heftes darstellen würde und auch die Aufzeichnungen zur Ausarbeitung der Reprise des ersten Teiles und der übrigen des B-dur-Quartetts enthalten könnte. Man kann wohl nur schwer annehmen, daß Beethoven bei der weiteren Arbeit über diesem Quartett eines solchem Heftes entbehrt hat und nur das eine benutzte, d. h. dasjenige, das uns de Roda beschrieben hat.

Im Allgemeinen bestätigt die Gegenüberstellung beider Hefte mit der endgültigen Redaktion von neuem das schon früher bekannte Arbeitsverfahren Beethovens und zugleich den Umstand, daß er von allen aufbauenden Varianten die am meisten vollendete stets in die endgültige Fassung nahm.

Zum Schluß sei es mir gestattet, einige Seiten aus unserem Skizzenbuch vorzulegen, deren Verwendung in irgend einem der Beethoven'schen Werke festzustellen, mir nicht gelungen ist.

Seite 36 des Skizzenbuches (Notenbeispiel 15; siehe S. 411). Die Unterschrift unter der ersten Zeile ist wohl als „zweiter Teil in ges" zu lesen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses Stück zum zweiten Thema des ersten Teiles des B dur-Quartetts gehörte, als der ganze Teil noch im $^3/_4$-Takt gedacht war.
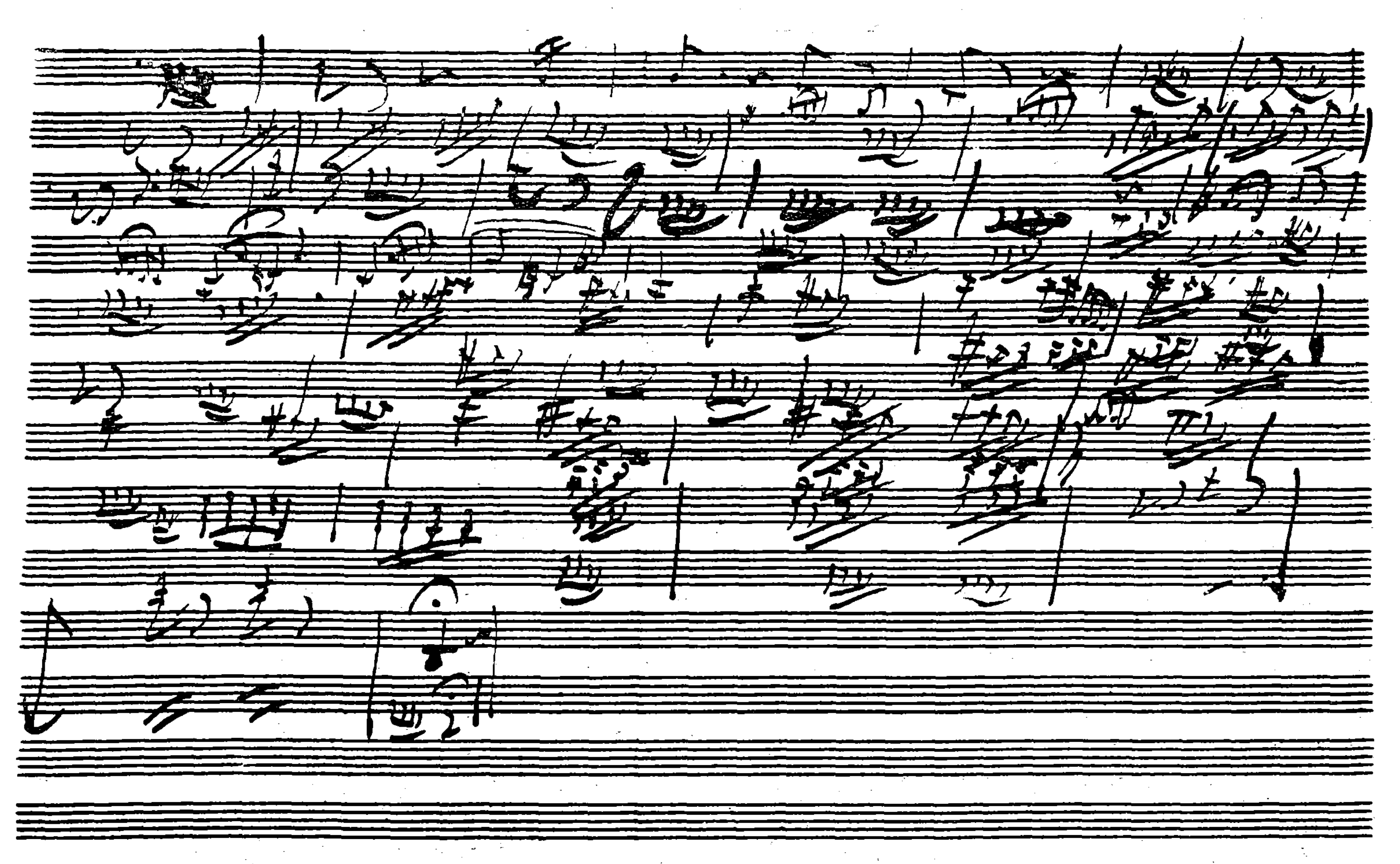
Seite 39 des Skizzenbuches (Notenbeispiel 16; siehe S. 411). Darf man vielleicht annehmen, daß dieses Stück in C-dur für die 10. Symphonie bestimmt war? Seite 45 des Skizzenbuches (Notenbeispiel 17; siehe S. 413).

Alfred Rosenzweig (Wien)

## EIN UNBEKANNTES SKIZZENBLATT BEETHOVENS

Die Spezialliteratur über die Skizzenbücher Beethovens hat im Anschluß an die grundlegenden Arbeiten Nottebohms die Kenntnisse des großen, neugesichteten Materiales um sehr Wesentliches erweitert. Gewisse Grundvorgänge der kompositorischen Arbeit, sowohl äußerliche der Notierungsweise, als auch innere der Wandlungen eines Themas vom Aufleuchten der ersten Eingebung an über die Zwischenstufen der rein gedanklichen Verarbeitung bis zu jenem Stadium, da seine Einordnung in eine schöpferische Kompositionsidee erfolgte, sind an vielen Einzelbeispielen klargelegt worden und gaben neue chronologische Anhaltspunkte zur Entstehungsgeschichte mancher Werke.

Insbesondere das vielfach festgestellte, eigenartige Phänomen, daß Beethovens Inspiration Einfälle zeitigte, die nicht sofort zur Verwendung gelangten, sondern erst um viele Jahre später aufgegriffen und unter ganz anderen ideellen und technischen Voraussetzungen verwertet wurden, stellt die Forschung vor neue, überraschende Zusammenhänge. Einen weiteren Beitrag hierzu liefert das hier veröffentlichte Autograph, ein wahrscheinlich herausgerissenes und daher unbekannt gebliebenes Blatt aus einem der Skizzenbücher Beethovens, das lange Jahrzehnte als kostbarer Familienbesitz von einer Wiener Musikerfamilie bewahrt wurde und vor einem Jahr in die Hände eines inzwischen ausgewanderten Ingenieurs geriet, der es wohl dem internationalen Auktionsmarkt zugeführt haben dürfte.



Ein unbekanntes Skizzenblatt Beethovens.
(Zu dem Aufsatz S. 414)

Es ist ein Skizzenblatt zum zweiten Streichquartett, dessen Entstehungszeit von Thayer in die letzten fünf Jahre vor 1801, dem Erscheinungsjahr der Quartette op. 18 angesetzt wird. Aus seiner Analyse geht hervor, daß das im Verlauf des Skizzierens aufgeworfene Material nicht zur Gänze für dieses Werk verwendet wurde, sondern erst vier bis fünf Jahre später in eine andere Komposition Eingang fand: In die in den Jahren 1802 bis 1804 entstandene Kreutzer-Sonate op. 47.

In zehn Zeilen kühn hingeworfener Notenschrift gewinnt der kapriziöse Mittelteil des Adagio aus dem G-dur-Streichquartett op. 18 Nr. 2 Gestalt. Das Manuskript beginnt in einzeiliger Notierung mit den zum Allegro überleitenden 4 Takten. Es entspricht (bis auf ein später der Sekundgeige zugeteiltes „f" im zweiten Takte) der originalen Stimme der Primgeige. Hieran schließen sich nun zwei Takte gebrochene Akkordfolgen, die in der Partitur des Streichquartetts nicht vorkommen. Verworfen und hartnäckig wieder aufgenommen, werden diese Sechzehntel-Figuren im weiteren Verlaufe noch zweimal skizziert: es ist der erwähnte Einschub, der erst später in der Kreutzer-Sonate u. zw. im ersten Satz als Überleitungspartie zum Seitenthema thematische Bedeutung gewinnt. (Vgl. Kreutzer-Sonate Takt 46 ff.)

Nach dem ersten Auftreten dieses Figurenwerks wird das Quartett-Thema wieder aufgegriffen. Der Baß-Schlüssel bedeutet die Verlegung der Melodie in das Cello. Mit Einführung des Violinschlüssels erscheint das Thema um eine Terz tiefer deutlich abkadenziert. Die folgenden Takte bringen nach einer kurzen modulatorischen Wendung wieder die aus der Kreutzer-Sonate vorweggenommene Figur. Nach abermaliger Kadenz beginnt eine Skizzierung der zweiten Periode, die natürlich hier noch stark von der endgültigen Fassung abweicht. Und zwar scheint dem Meister, wie aus dem jähen Umspringen der Melodie von der oberen in die untere Oktave und umgekehrt, hervorgeht, eine durchbrochene Arbeit zwischen zwei Stimmen vorgeschwebt zu haben.

Auf diesen in der Skizze achttaktigen Zwischensatz, der mit einer Kadenz auf der Tonika schließt, folgt eine gleichfalls achttaktige Partie, in der die zweite Allegro-Periode unter Berührung der Dominantsept ausgesponnen und wie früher in durchbrochener Arbeit zu Ende geführt wird.

Den Schluß des Autographs bilden die vier Überleitungstakte zur Reprise des ersten Teils, die hier bereits ihre auch im Original beibehaltene Gestalt aufweisen. In zweizeiliger Notierung erscheint in der oberen Linie das genaue Satzbild der Partitur mit den sukzessiven Stimmeinsätzen der Sekundgeige und Bratsche, während die wild hingeschleuderten Notenzeichen des Basses die für diese Überleitungstakte so charakteristische ostinate Cello-Figur wiedergeben.

# WISSENSCHAFT

Hans Th. David (z. Zt. Frankfurt a. M.)

## GENERATION UND VERGANGENHEIT

1.

Aus dem Zusammenwirken der in gleicher Zeit tätigen Menschen, aus Gemeinsamkeit, Gegensatz und innerem Ausgleich erwächst während jeden Stadiums geschichtlicher Entwicklungen eine charakteristische, eine (trotz der Verschiedenheit der aufbauenden Kräfte) bemerkenswert einheitlich erscheinende Gesamttatsache: die „Zeitlage". Allen den jungen Menschen also, deren bestimmende Jahre in die gleiche begrenzte Phase irgendeines kulturellen Ablaufs fallen, wird zu Auswahl und Verarbeitung im wesentlichen derselbe Stoff sich bieten. Indem derart die Heranwachsenden unter zumindest ähnlichen Bedingungen ihren Geist, ihre Seele und Haltung bilden, gewinnen sie naturgemäß untereinander tiefere Verwandschaft. Wenn nun die zunächst nur Aufnehmenden in das eigentlich tätige Leben hinübertreten, wirkt naturgemäß die Gleichgerichtetheit ihrer Strebungen in ihren Leistungen sich aus. Darüber hinaus werden dann auch diese Menschen durch persönliche oder sachliche Beziehungen einander verbunden — so steigert und ergänzt sich noch das (zunächst aus den Bildungsbedingungen erwachsene) Verbundensein der gleichzeitig schaffenden Menschen. Derart finden die nunmehr aufwachsenden jungen Menschen wiederum gemeinsame Entwicklungsvoraussetzungen. Und die Nachkommenden erleben beim Studium der Leistungen des früheren Zeitabschnitts, wie sehr alles Tun sogar tief unterschiedener Charaktere von dem überindividuellen Geist einer Stunde, eines Jahres, eines Jahrzehnts beherrscht war.

Nicht wenige Menschen streben, neue Gebiete zu entdecken, zu erobern; Andere bemühen sich, ererbtes oder erworbenes Gut zu verteidigen, zerstörende Entwicklung zu hemmen. So verhindert ein tiefster Gegensatz wirkender Kräfte immer wieder völligen Ausgleich der Meinungen und Haltungen (wenn auch für den Späteren die Unterschiede im Wollen von Zeitgenossen zurücktreten gegenüber der Gleichartigkeit aller Ausformungen ihres Geistes).

Stets gibt es frisch Zupackende, stets auch mürrisch Verneinende. So möchte man wohl annehmen, der Kampf zwischen ihnen werde nie unterbrochen, ziehe sich in gleichmäßiger Stärke durch die Jahrhunderte. Indessen, genauere Untersuchung irgendeiner geschichtlichen Wirklichkeit läßt erkennen, daß die weitertreibenden und die ihnen feindlichen Kräfte selten einander gleichgewichtig sind. Bald entsteht in kürzester, ungehemmter Entwicklung ein wahrhaft bedeutendes und umfassendes Neues, dann wieder scheint während vieler Jahre jeder Fortschritt, jede umgestaltend produktive Leistung unterdrückt — der Geist der Zeit, die Zeitlage wird bald mehr von den aktiven Persönlichkeiten und Massen, bald mehr von Befriedigten, von denen, die nur am Gegebenen weiterarbeiten, bestimmt. So bleiben regelmäßig durch gewisse Zeitspannen hindurch bestimmte Grundhaltungen gültig. Infolgedessen erscheinen uns, tiefer gesehen, als gleichaltrig nicht nur die wenigen Menschen, die etwa gleichzeitig geboren wurden, deren Bildung also tatsächlich im gleichen kulturellen Stadium erfolgte, sondern

jene größere Gruppe von (ganz weit gefaßt) derselben Zeit angehörenden Menschen, deren Tun von gleichen Voraussetzungen ausgeht und verwandte Ideen zu verwirklichen strebt. Indem zwischen ihnen allen eine grundlegende Gemeinsamkeit besteht, sind wir wohl berechtigt, sie als Träger einer bestimmten Haltung, als Schaffende eines eigenen Zeitgeistes, als von einer besonderen Zeitlage her Bestimmte unter einem zusammenfassenden Wort zu begreifen: von „Generation" in geistigem Sinne zu sprechen.

2.

Die Ansichten eines Menschen, Ziel und Verlauf seiner Handlungen werden, deutlich oder auch weniger fühlbar, vom Lebensalter bestimmt. Wer mit unverbrauchten Kräften ins Leben tritt, der wird die Grenzen der Menschheit zu erweitern wünschen; wer lange geduldet und gekämpft hat, der wird sich gern mit dem bisher Geleisteten begnügen. Jener Gegensatz des angreifenden Fortschritts und des befriedigten, des resignierten oder auch zukunftsängstlichen Beharrens äußert sich zunächst und vielleicht am stärksten als der von Jugend und Alter.

Wenn die jungen Menschen zum bewußten Leben erwachen, fühlen sie in der Umwelt Kräfte wirksam, die in ihnen selbst nicht oder noch nicht lebendig sind, Kräfte zumeist, gegen die eine des eignen Werts bewußte Jugendlichkeit sich auflehnen muß. Die werdenden Individualitäten stellen sich daher unwillkürlich in Gegensatz gegen die fertigen, geprägten Charaktere der Älteren Solcher Art ist nicht selten die überhaupt erste selbständige Existenzäußerung des neuen Willens; sie darf als Anzeichen einer inneren Kraft gelten, wie ja in ihr fast stets Grundlage und Antrieb zu allen späteren Leistungen enthalten sind.

Indem die Jugend ihre Lebendigkeit als solche zur Geltung zu bringen versucht, wird sie unwillkürlich das, was die älteren Mitbürger der geistigen Welt schaffen und erstreben, insgesamt als alt, als unlebendig abweisen. So mag sie leicht jedes von den nunmehr Gereiften begonnene Unternehmen für bekämpfenswert halten, ohne zu überdenken, ob die erstrebten Ziele bereits erreicht wurden oder noch erstrebenswert geblieben waren. Nachträgliche Einsicht, der Zwang der Situationen wird späterhin die entwicklungsfähigen Ansätze fortzubilden zwingen – zunächst wird doch jene kämpferische, oppositionelle Haltung das jugendliche Wollen wesentlich mitbestimmen. –

Für jede Generation als solche heben sich aus dem Bild der Umwelt zwei große Gruppen von Erscheinungen bedeutsam heraus: die Dinge und Aufgaben einerseits, die man als wertvoll, deren Erfüllung man als notwendig empfindet, die Dinge und Aufgaben andererseits, die man als schädlich erkennt und bekämpft. Dieser Gegensatz des den Menschen einer Zeit Gemäßen und des ihnen Feindlichen ist ihnen von vornherein gegeben: er erwächst nicht etwa aus Überlegungen und Programmen, sondern alle Formulierungen sind nur ein gedankliches Verdeutlichen einer Haltung, eines Reagierens, das ganz unabhängig von aller ästhetischen Theorie erfolgte und stets von neuem aus der Ganzheit des Wesens wiedererwächst.

Dem oben umschriebenen Sachverhalt entsprechend wird hierbei von der jungen Generation als positiv bewertet – die nachträglichen Verschiebungen dürfen in der vorliegenden Betrachtung unbedenklich übergangen werden – einfach alles Entwicklungsfähige, auf künftige Leistungen Vorausweisende oder selbst als Gestaltung eines wahrhaft Neuen zu Empfindende. Als negativ erscheint alles bereits Veraltete: die Gebilde,

deren Typus vorher bereits reiner und folgerichtiger verwirklicht worden war, die, in denen Ziele einer vergangenen Epoche unfruchtbar weiterverfolgt werden, diejenigen endlich, aus deren Aufbau ein Mißverhältnis von Mitteln, Teilen oder Elementen untereinander oder zum Ganzen Altersschwäche empfinden läßt. Regelmäßig also sind die mit leidenschaftlicher Freude aufgenommenen und weitergetragenen Werke Ausformungen des Geists der neuen Generation selbst; sie enthalten oder erstreben Werte der Gegenwart oder Zukunft, im Bild der geschichtlichen Entwicklung für die Zeitgenossen den Abschluß bezeichnend. Die bekämpften Erscheinungen hingegen sind Prägung von Strebungen der vorangegangenen Generation; sie stellen ein letztes Stadium der eigentlichen Vergangenheit dar.

So sind die Gruppen der Werke, die sich begeisterte Hingabe erzwingen und jener, die schroffe Ablehnung erfahren, zu begreifen als Schichten der historischen Entwicklung – ein erster bedeutsamster Zug im geschichtlichen Bild, wie es wohl jeder Generation vor Augen steht.

3.

Alles dies mag, ausgesprochen oder doch gleichsam in der Luft liegend, bekannt sein. Aber es gibt außer den bezeichneten Haltungen der Hingabe und Absage eine dritte primäre Einstellung der Generation zu Erscheinungen der Umwelt, eine Einstellung, auf die bisher wohl noch nicht hingewiesen worden ist: Gleichgültigkeit.

Wenn wir Gestaltungen und Leistungen der Vergangenheit bekämpfen, so geschieht das selbstverständlich nicht aus Freude am Zerstörungswerk. Sondern, weil wir in jenen Kräfte spüren, die uns gefährlich werden können – deren schädliche Auswirkung wir erkennen und die doch in uns noch lebendig sind. Letztes Ziel des Kampfes ist nicht die Vernichtung eines fremden Willens, sondern die Reinigung des eigenen Innern. Nicht gegen die Vergangenheit als solche richtet sich unsere Verneinung, sondern gegen ihren wertlos gewordenen Niederschlag in uns und in der von uns übernommenen Kultur. Wenn nun aber die erstrebte und notwendige Verdrängung des uns nicht mehr Gemäßen durchgeführt ist, entsteht ein eigenartiges Stadium der Ruhe. Die Schlacken früherer historischer Prozesse sind getilgt, um Läuterung in diesem Sinn brauchen wir uns nicht mehr zu bemühen. Zugleich aber sind die Beziehungen zu den Gebilden, in denen die für uns nun nicht mehr gültigen Werte sich verwirklicht hatten, aufgehoben. Indem wir die Macht, die uns verderblich erschien, zerstörten, wurden uns ihre Träger fremd; wir sehen nicht mehr eine Gefahr in ihnen, aber zugleich verschloß sich uns der in ihnen ausgeformte Gehalt.

Manches Werk des 19. Jahrhunderts vermag nicht mehr die Anerkennung zu finden, die ihm früher, vielleicht noch vor kurzem, zugefallen war. Man weiß, wie viele Menschen etwa Aufführungen von Werken Wagners meiden und daß nicht wenige auf Darbietungen Brahmscher Musik nicht ungern verzichten. Fragt man nach dem Warum, so wird man selten eine Antwort bekommen, die auf Kampfstellung schließen läßt. Diese Kunstgebilde erscheinen nicht etwa als unerfreulich oder hassenswert, als verderblich, sondern sie werden als nichtssagend empfunden, als gehaltlos – sie verbreiten Langeweile.

Niemand wird im Ernst behaupten wollen, die Schöpfungen etwa von Brahms oder Wagner besäßen keinen rechten inneren Wert. Offenbar also liegt hier eine per-

sönliche Ungerechtigkeit vor, eine Unfähigkeit des Aufnahmevermögens. Solche Grenze der Rezeption ist aber vielen etwa gleichaltrigen Menschen gesetzt: indem sie das künstlerische Leben einer breiten Gruppe beherrscht, erweist sie sich als Kennzeichen eines bestimmten Generationsgefühls. –

Bevor man an Wagner und Brahms verzweifelte, fand man Schumann blaß, Mendelssohn öde, Meyerbeer unerträglich und wohl gar Schubert nichtssagend. Es gab Zeiten, während deren man an Haydn und Mozart uninteressiert vorbeiging (ihre Folgen sind, was Haydn angeht, noch heute zu spüren). Und daß man die „gotische" Kunst mit einem Wort, das „barbarisch, wirr" meinte, bezeichnete, für die „barocke" diesen Namen, der das Unregelmäßige, Gesetzlose als entscheidend hervorhob, wählte, beweist deutlich genug eine vollkommene Verständnislosigkeit, ja ein Fehlen überhaupt jeglicher Beziehung zwischen einer Gegenwart und einer früheren Zeit. Der oben erwähnte Mangel darf also keineswegs als Eigenheit der heutigen Jugend ausgelegt werden, sondern offenbar gibt es für jede Generation eine gewisse Vergangenheit, deren Schaffen ihr reizlos erscheint. Jenseits der besonderen Entwicklungsschichten, deren Produkte noch affekterfüllte Stellungnahme veranlassen, beginnt ein Gebiet, dessen Erzeugnisse nur mit Gleichgültigkeit aufgenommen werden – ein weiterer bedeutsamer Zug in dem Generationen als solchen vorschwebenden Bild der Vergangenheit.

4.

Gewisse Werke großer Künstler sind nie ganz in Vergessenheit geraten. Die Kunst ferner Zeiten hat vielfach, wie die Wiederentdeckung der Antike in der Renaissance, der Gotik um 1800, des Barock oder gar der Werkstatt des ägyptischen Ketzerkönigs in der jüngsten Zeit beweist, eine höchst lebendige Auferstehung erfahren. Ein tieferes Verhältnis zu Schöpfungen der Vergangenheit ist also fraglos möglich. Etwa die Bamberger Prophetenreliefs und die Naumburger Stifterfiguren, Gemälde eines Grünewald oder Holbein, Figuren von Riemenschneider, Bauten des Elias Holl und Balthasar Neumann, die Klänge der Kompositionen von Giovanni Gabrieli oder Monteverdi, die Gestaltungen von Couperin oder Purcell, Bach und Händel, die in Werken von Haydn, Mozart oder Beethoven ausgeprägten Gehalte berühren uns ganz unmittelbar; nicht historisches Interesse zieht uns zu diesen Schöpfungen vergangener Zeit, sondern das Erlebnis innerer Bereicherung oder Bestätigung, das uns aus ihnen erwächst.

Die Unmöglichkeit, Werte aus Schöpfungen einer früheren Zeit zu erfassen, erstreckt sich nur auf einen durchaus begrenzten Ausschnitt aus der Vergangenheit. Wie laute Schälle, die in einem gewissen Umkreis größerer Entfernung von der Schallquelle nicht mehr vernommen werden können, an Punkten noch weiterer Entfernung wiederum bemerkbar sind, so werden gehaltvolle Werke, mögen sie auch längere Zeit mit Gleichgültigkeit betrachtet worden sein, doch wiederum erfaßbar werden können. Jene Leere erstreckt sich also keineswegs über das ganze Gebiet der betrachteten Vergangenheit bis zu den irgendwie noch als aktuell wirkenden Gestalten, sondern sie verhindert nur die Reaktion gegenüber einer begrenzten Schicht von Werken, als eine Lücke im historischen Blickfeld, jenseits deren ein Verstehen durchaus wieder möglich ist.

Freilich, wir stehen den Werken der älteren Zeit anders gegenüber als denen der Gegenwart und denen der jüngsten Phasen der künstlerischen oder kulturellen Entwicklung. Für alles das, was in unserer Zeit geschieht, fühlen wir uns ja, als Zeit-

genossen, mitverantwortlich. Da wir eine innere Verpflichtung oder gar einen Zwang fühlen, unserer Existenz Inhalt, Gestalt, Niveau zu geben, ist es nicht gleichgültig, welche Kunst wir aufnehmen und also: welche Kunst gemacht wird. So zwingt jede Darbietung oder Anschauung eines modernen Werks zu einer Entscheidung. Daher denn auch die Schärfe, mit der die Jugend gegen die überlebten Vorgänger, der Alternde gegen die so selbstbewußt „Unverständliches" produzierende Moderne vorgeht. Die Werke der Vergangenheit, unveränderlich, nicht mehr beinflußbar und nicht mehr auf ihre Auswirkung hin zu überdenken, sind solcher eigentlichen Entscheidung entzogen. Gewiß, auch hier kann nur persönlichstes Bemühen die tieferen Werte sich erschließen. Aber vor uns gestellt wird in ihnen eine fertige Kultur, aus der wir auswählen mögen, nicht eine werdende, von uns und für unsere Zeit zu schaffende. Und so fehlt hier jene Aktivität der Stellungnahme: eine prinzipiell andersgeartete Einstellung beherrscht uns bei der Aufnahme von Werken älterer Zeit.

Die Lücke im historischen Verstehen scheidet das Gebiet des Gegenwärtigen, des Kampfes von dem des ungehemmten Genusses, von dem der gewissermaßen nur passiven Rezeption – sie erst, so scheint es, ermöglicht den Übergang von der leidenschaftlichen Anerkennung und dann Ablehnung zu einer besonnenen Einschätzung und doch warmen Aufnahme der künstlerischen, der kulturellen Schöpfungen.

5.

Der Begriff der Generation ist einer der beliebtesten und bezeichnendsten unseres zeitgenössischen Denkens. Offensichtlich haben wir die Probleme des Generationswechsels in besonder Schärfe erfahren. Nun erwächst das Erlebnis der Generation als solcher zunächst aus dem Fühlen und Erkennen eines Andersseins. Dementsprechend wird gegenwärtig von dem historischen Bild, das die Generation sich zeichnet, insbesondere nur der Gegensatz zwischen den jungen Menschen, die sich zum Aufbau neuer Werte und unter neuen Ideen zusammenschließen, und den Älteren, deren Tun den Nachfolgenden sinnlos oder wertlos erscheint, gesehen. So ergaben sich allein die Aufgaben der Begründung, Verteidigung und Ausbreitung der neuen Haltung. Nachdem auf das Vorhandensein jenes historischen Lochs hingewiesen wurde, zeigt sich uns eine zweite Gruppe von primären Aufgaben. Die Grenze der historischen Leere nach der Gegenwart zu wird ja durch das Lebensgefühl der bestimmenden oder aufwachsenden Generation mit geradezu automatischer Sicherheit stetig festgelegt. Wenn aber eine Zeit mit ihren Produkten in das Gebiet der Gleichgültigkeit zurückgeglitten ist, tritt nicht leicht eine Nachprüfung der einmal vollzogenen Ablehnung ein. Wir müssen also immer wieder uns vergewissern, ob nicht die eben noch verachteten oder geringgeschätzen Werke für uns bereits wieder verständlich, ob nicht die verkannten Werte erneut erlebbar geworden sind: wir bedürfen des stetigen Bewußtseins, daß es jene partielle Wertstumpfheit gibt und daß sie für jede bedeutendere Leistung der Vergangenheit einmal (vielleicht oder sogar wahrscheinlich ganz plötzlich) aufhören kann.

Durch Jahrhunderte hindurch sind Werke, zu denen man doch vielleicht ein Verhältnis hätte gewinnen können, unbeachtet geblieben. Demgegenüber versucht unsere Zeit, durch die Leistungen genialer Historikergenerationen befruchtet, von auffallender Steigerung der Ansprüche getrieben, an vielen Punkten altes Kulturgut zu erfassen und

so das Leben zu bereichern: sie sollte vor allem daher den dargestellten Zusammenhang, aus dem der Wiedergewinn von verlorenen Werten verhältnismäßig großer zeitlicher Nähe sich ergeben kann, nicht unbeachtet lassen.

Aus der Feststellung jenes Aussetzens des Verstehens gegenüber Gestaltungen der Vergangenheit ergibt sich noch eine andere Folgerung. Fast alle älteren Werke haben eine Zeit des Vergessenseins erfahren müssen. Ihre aufführungsmäßige Überlieferung geht also regelmäßig nicht auf die Zeit der Entstehung zurück, sondern auf die der Wiedererweckung; so wird nunmehr prinzipiell deutlich, warum gegenüber aller „stilechten" Spielgewohnheit starke Skepsis möglich, ja notwendig genannt werden muß.[1])

Leider muß ich mir versagen, die Bedeutung, die das Wissen um jene historische Lücke für Aufführung und Wiederbelebung alter Musik oder für die Erklärung von Fehlurteilen einzelner oder ganzer Generationen gegenüber Werken früherer Zeit gewinnen könnte, an Einzelheiten zu erläutern. Immerhin scheint mir der Begriff der „historischen Lücke" (auf den Namen kommt es zunächst nicht an) so sehr einen in mehrfacher Hinsicht fruchtbar zu verwertenden Einsatzpunkt zu bezeichnen, daß ich wünsche, es möge der ihm zugrundeliegende Sachverhalt allgemein erkannt und berücksichtigt werden.

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

## NEUE SONATEN VON ALEXANDER JEMNITZ

Einige neue Arbeiten dieses ungarischen Komponisten lassen eine stilistische Entwicklung und Eigenart der Physiognomie erkennen, die eine Beschäftigung mit ihnen nahe legt. Die dritte Sonate für Violine und Klavier op. 22 zeigt die sich immer stärker herausschälende Individualität dieser Musik gegenüber der noch stark von Reger abhängigen, etwas akademischen zweiten Sonate op. 14. Hier verbinden sich in interessanter Weise Stilgegensätze, die ihrer Art nach nahezu eine Verschmelzung auszuschließen schienen: ein hoher Grad von Abstraktion, der Schönbergs Einfluß verrät, und eine Freude an freier, phantasierender Linienführung, hinter der national-ungarische Elemente spürbar werden.

Diese Art des Improvisierens führt beide Instrumente bis an die äußersten Grenzen ihrer technischen Möglichkeiten: rhapsodisches Springen im Tonraum, Wechsel von

[1]) Man vergleiche meine Untersuchung „Trügerische Aufführungstraditionen" im letzten Heft des „Melos" 1926.

Flageolett-, natürlichen Tönen und Glissandi in kleinsten Figuren in der Geige, extreme Klangbrechungen in der begleitenden Klavierstimme. - Die stark ornamental zerlegte Violinstimme wird durch eine akkordische Begleitung gestützt, deren Harmonik konsequent atonal ist. Den Stil des Werkes belegen seine vier ersten Takte: (Notenbeispiel 1)*. Die Folge der Sätze gewinnt eine immer stärkere Festigung des Formbilds. Den verfließenden Konturen des ersten Satzes steht im Mittelsatz eine Bindung der improvisaterischen Kräfte gegenüber, die sich im Finale bis zur Geschlossenheit der Rondoform steigert.

Diese formale Stabilität erscheint in der Tanzsonate op. 23 für Klavier so weit gefestigt, daß die Improvision auf große Strecken zurücktritt. Von der fast impressionistischen Gleichförmigkeit des ersten Satzes steigt die Linie in wachsender Intensivierung der Tanzelemente bis zum Finale, in dem Kräfte des Volkstanzes durchbrechen, aber durch die komplizierte Tonsprache verschleiert werden. Das ganze Werk ist einfacher als die Violinsonate, aber nicht so überzeugend.

Die Stilgegensätze dieser beiden Werke sind in der Duosonate für Viola und Cello op. 25 vereint. Sie beginnt in einer noch abstrakteren Sprache als die Violinsonate und endet in einem Finale, in dem eine plastische und unmittelbare Rhythmik vorherrscht. Die durch die beiden Melodieinstrumente bedingte Stimmführung treibt diesen Satz noch mehr in die Sphäre des rein Gedanklichen. Seine gesteigerte Konstruktivität zerlegt die improvisierende Linie vom Ornament aus in kleinste Teilgebilde, ohne indes zu einer Architektonik der Gesamtform zu gelangen (Notenbeispiel 2)*. Auch das Scherzo wird in die spekulative Atmosphäre des ersten Satzes hineingezogen, während das über einem rhythmischen Ostinatomotiv (alla tamburo) aufgebaute Adagio in größerem melodischem Atem stärkere expressive, fast pathetische Elemente aufweist und so zu dem gestrafften Finale überleitet. Von der national-tänzerischen Haltung dieses Satzes gibt das folgende Allegrettothema ein deutliches Bild (Notenbeispiel 3)*.

Die weit gespannten Ausdrucksgrenzen des Komponisten läßt dieses wesentlichste und entwicklungsmäßig interessanteste der hier besprochenen Werke am besten erkennen. Eine sich von jeder Konzession an Klangwirkung und Darstellbarkeit ablösende Tonsprache intensiviert sich zum Ausdruck einer abseitigen und eigenartigen Individualität, ohne daß die Stilwerte dieser Entwicklung irgend eine Verallgemeinerung zuließen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel

# DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN 1928

## 1.

Der Begriff „Kammermusik" ist nicht mehr wörtlich zu nehmen. Die Donaueschinger Idee hat sich im Laufe der letzten vier Jahre grundsätzlich gewandelt. An die Stelle zufällig eingesandter Konzertmusik traten immer mehr solche Stücke, die vom

*) Siehe Notenbeilage

Arbeitsausschuß bestellt wurden, um neue Möglichkeiten zu erproben und die Musik in nächste Beziehung zu gegenwärtigen Lebensformen zu setzen. Die Übersiedlung nach Baden-Baden begünstigte die Erweiterung des Aufgabenkreises: Filmmusik und Kurzoper spielten in den Programmen dieses und des vorjährigen Festes die Hauptrolle.

Man ist in diesem Jahre sogar noch weiter gegangen. Man hat die Kammermusik ganz ausgeschaltet und dadurch erreicht, daß Werke von der sublimen Abseitigkeit einer Lyrischen Suite Alban Bergs nicht mehr an einer Stelle aufgeführt werden, die immer ausgesprochener zu einer Versuchsstätte reiner Gebrauchsmusik werden wollte. So beschränkte man die diesmal aufgeführte Konzertmusik auf zwei in letzter Zeit wenig entwickelte Gebiete, von denen man erwartete, daß aus ihnen eine neue, wesentlich zweckhafte Musik hervorgehen würde. Das waren Kantate und Orgelmusik.

Wenn man von dem Ertrag dieser Konzerte aus auf die Möglichkeiten gegenwärtiger Orgelmusik schließen will, so ist deren Zukunft nicht eben sehr aussichtsreich. Freilich wurde der von Hindemith seit zwei Jahren gewiesene (und gelegentlich auch durch die Praxis schon bestätigte) Weg einer weltlichen, mit Theater und Film verbundenen Orgelmusik nicht weiter beschritten. Denn die diesmal gespielten Werke führten entweder die stilistischen Traditionen einer kirchlich-gebundenen aber einer konzertmäßig begrenzten Musik weiter.

Fidelio Finkes Choralfantasie ist in diesem Rahmen nicht diskutierbar. Peppings Choralvorspiele nehmen durch die Konsequenz ihrer polyphonen Arbeit und ihre Sachlichkeit für sich ein, verlieren sich aber später, namentlich in der abschließenden Toccata, in Gestaltlosigkeit. Humperts Sonate macht sich von der typischen Orgelpolyphonie völlig frei uud erreicht bei intensiv orgelmäßiger Haltung konzertierende Bewegungsfülle und starke formale Geschlossenheit. Auch Jarnachs Romanzero III meidet Polyphonie; das architektonisch ausgezeichnet aufgebaute Stück ist von feiner Farbigkeit, aber nicht spezifisch orgelmäßig erfunden.

Auch in der Kantate wurden keine neuen Wege gesucht sondern in den meisten Fällen gesicherte Wirkungen befestigt. Singstimme und Instrumentalmusik standen in gewohnter ergänzender Verbundenheit und dienten bei selbstverständlicher stilistischer Verschiedenheit der einzelnen Lösungen im Grunde der Steigerung des Wortausdrucks. Von einer Anknüpfung an die neuen Stilwerte, welche in der Oper in den letzten Jahren für die Lösung des Wort-Ton-Problems gefunden wurden, war wenig zu spüren.

Am ehesten liegt noch Hauers Chorkantate „Wandlungen" für Soli, Chor und Kammerorchester auf dieser Linie. Hölderlins Figuren, die Menschenschicksal ins Zeitlose heben, haben jene Monumentalität, zu der das epische Opernideal unserer Zeit hinstrebt. Doch gibt Hauer in diesem Werk die starre, aber individuelle Farbigkeit seiner letzten Suite wieder preis und leitet aus einer schließlich spätromantischen Melodik unmittelbare, aber wohlfeile Wirkungen ab. Er hatte darum auch den stärksten äußeren Erfolg des Festes.

Milhaud macht aus André Gides „Verlorenem Sohn" ein solistisches Oratorium von beträchtlichem Umfang. Starke Anlehnung an Debussy und Satie verdunkelt die Eigenart dieses überaus feinen und melodisch fließenden Stückes. Ermatinger und Hugo Herrmann vertonen den ernsten und den grotesken Morgenstern. Während Ermatinger physiognomielos bleibt, kommt der bedeutend stärkere und gewandtere

Herrmann zu aparten Chor- und Instrumentalwirkungen (er begleitet den Chor durch Flöte, Saxophon und Kontrabaß). Seine Formgebung ist origineller als sein Verhältnis zum Text.

2.

Die Filme waren (mit einer Ausnahme) nach musikalischen Gesichtspunkten ausgewählt. Die Ausnahme war Milhauds Musik zu einer Ufa-Wochenschau. Die mit leichter Hand und feinem Formgefühl skizzierte Partitur wirkt nicht nur musikalisch anregend sondern findet auch, in großen Zügen charakterisierend, sichtbare Anknüpfungen an das aktuelle Bild. In stärkstem Gegensatz dazu steht Hugo Herrmanns belanglose Musik zu einer Nähmaschinenstudie, der an rotierenden Rädern und stoßenden Kolben beziehungslos vorbeikomponiert. Die mit Geschmack dramatisierende Musik von Wolfgang Zeller zu Szenen aus dem Scherenschnittfilm Achmed läßt die handwerkliche Routine des Praktikers erkennen. Ernst Tochs amüsante Musik wetteifert mit den Tricks seines Kater-Felix-Films an Beweglichkeit, Tempo und Eleganz. Hindemith geht in der Verbindung von musikalischer und filmischer Bewegung am weitesten. Er stellt (gemeinsam mit Hans Richter) seinen „Vormittagsspuk bewegter Gegenstände" ganz auf Rhythmik und Dynamik und übersetzt diese Vorgänge, ohne indes überall zu überzeugen, in eine Musik für mechanisches Klavier.

So interessant diese Ergebnisse im einzelnen sind, sie liegen doch (Milhaud ausgenommen) im Bereich ästhetischen Spiels, solange sie nicht die Lösung der dringlichsten Frage zeigen: die Begleitung eines Spielfilms, wie er die Tagesproduktion völlig beherrscht, nach musikalischen Gesetzen, unter Verzicht auf Illustration.

Man hätte von den Kurzopern dieses Jahres erwarten können, daß sie die im Vorjahr aufgestellten, höchst gegensätzlichen Typen in irgend einer Form weiterentwickelten. Doch begnügten sich die beiden grotesken Stücke von Kneip und Gronostay mit einer losen Anknüpfung an den von Hindemith aufgestellten Typus des musikalischen Sketchs, während Reutter von der Idee einer erweiterten Schauspielmusik ausging.

Kneips „Tuba mirum" macht zu dem lustigen Einfall eines während einer Aufführung des „Barbiers" in die Rosinenarie plump hineinkontrapunktierenden Tubaïsten eine bühnensichere, aber belanglose Musik. Bedeutend höher steht Gronostays „In zehn Minuten". Der vergebliche, aus eigensüchtigen Motiven geführte Kampf eines Missionars und eines Theateragenten um ein dem Urwald entwachsenes Negermädchen, der bis zur Abfahrt des Europadampfers entschieden werden muß, wird von dem Komponisten nicht nur mit scharfem Witz minutiös illustriert, sondern führt immer wieder, bei höchst geistreicher Instrumentation, zu einer fast stilisierten Formung. Hier sind Beziehungen zu wesentlichen Problemen der gegenwärtigen Oper gefunden. Leider fehlen der Musik Konzentration und Tempo, die ihr die Idee des Textes vorschreibt.

Hermann Reutters Schauspielmusik zu dem „Saul" von Lernet-Holenia setzt mit einer überraschend starken Bläserpolyphonie an, verliert sich aber in eine nachzeichnende Stimmungsmusik; sie bezieht zwar an einigen Stellen die Singstimme ein, läßt sich aber die wesentlichsten Ansätze zu musikalischer Gestaltung entgehen.

Faßt man die vorher gemachten Einzelbeobachtungen zusammen, so ergibt sich ein zwiespältiger Gesamteindruck. Wir erwarten von der Deutschen Kammermusik Baden-Baden weder Überschau über die Jahresproduktion noch feststehende künstlerische

Werte. Ihre Stärke ist bei der heutigen Situation das Experiment, das wir in jeder Form begrüßen, auch wenn es mißlingt. Leider gelangte man diesmal nicht bis dahin. Denn trotz der Anknüpfungspunkte der gestellten Themen fehlte das eigentlich Zukunftweisende, vielleicht mit Ausnahme der Filmmusiken.

In losem Zusammenhang mit dem Fest stand auch diesmal die Arbeit der Jugendmusik in Lichtental, die in einer „Offenen Singstunde" Fritz Jödes zusammengefaßt wurde. Sie hatte den doppelten Sinn: die in der Woche geleistete Arbeit zu zeigen und den Beweis zu führen, daß selbst ein Publikum von Musikern zu aktivem Mitmachen zu bringen ist. Freilich ist Hindemiths neue Kantate ein Einzelfall in der Verschmelzung künstlerischer Qualität und innerer Einfachheit. Die praktische Arbeit der Musikantengilden zeigte einen außerordentlichen Fortschritt in technischer und musikalischer Beziehung. Das Programm des nächsten Jahres will diese Art von Musik in den Mittelpunkt stellen. Weit genug gefaßt, könnte von hier aus ein wesentlicher Stoß gegen die konventionelle Erstarrung unseres Musikbetriebs geführt werden.

Hans Mersmann und Heinrich Strobel

# RUNDFUNK

Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

## DIE MUSIK IM RUNDFUNK

Fachleute der Kunst haben sich in Zeitschriften wie dieser hier Plattformen geschaffen. Fachleute verschiedener Ordnung, nicht nur Künstler selbst sondern ebenso sehr Historiker wie Philosophen der Künste. Mit diesen Zeitschriften strebt seit der Kunstkritik der Romantik eine Strömung vom Ursprung der deutschen philosophischen Systematik des 19. Jahrhunderts zum „Grenzgebiet des: Lebens", die sich heute vorwiegend als Tagesfeuilleton, daneben als „halbfachlicher" Journalismus äußert.

Die Auseinandersetzung der Kunst mit dem „Leben" nimmt vorläufig trotz einzelner Rückstöße immer noch zu. Man kann diese Tatsache nicht anders als politisch deuten. Seit der Romantik, seit Kant, seit Goethe, vor allem seit der französischen Revolution versteht sich Kunst nicht mehr von selbst. Die Muse ist nicht mehr frei. Ein Schutzmann führt sie vor, ein Anwalt: der Rezensent; seine Toga geleitet sie: die Einführung, das Vorwort.

Es kann uns nicht einfallen, diese höchst politische Konstellation wirtschaftlich zu determinieren. Die Behauptung, der Künstler sei zeitweilig wirtschaftlich isoliert, sei in Wirtschaftsnot gewesen oder sei es gar heute, heftet sich an untypische Erscheinungen, die einem anderen, gröberen Kausalnexus zugehören. Eher im Gegenteil, die wilde Zeit wirtschaftlicher Gesellschaftszersetzung muß sich das Stimulans eines besonders starken Luxus schaffen: Kunst als Luxus. Ihr Verhältnis zur Kunst ist um nichts unordentlicher als alle ihre sozialen Beziehungen. Vom Instinktgemäßen, wozu starker Staatswille es je und je meisterte, ist es ein Denkverhältnis geworden. Keine selbstverständliche Voraussetzung ist es mehr sondern Behauptung, unter Beweis zu stellen, hypothetisch, der Analyse offen, Zweifel wie alles einstige Sosein.

In Zeitschriften wie dieser, vor einem Forum wie den Lesern dieser Zeitschrift wird nun also die Selbstbehauptung künstlerischer Arbeit diskutiert. Jeder trägt sich vor und sich noch im Anderen, dem er Bannerdienst leistet; Jeder spricht Urteil über Jeden, Jeder macht seine Ansprüche geltend, Jeder will sich verteidigen und damit Alle, Jeder setzt sich gegen Jeden zur Wehr. Als Künstler oder Kunstwoller, von seiten der Kunst oder der Gesellschaft.

Hart sind die Zeiten. Aber keine zeitgemäße Dialektik kann den bleibenden Humus des Kunsterlebens durch die Zeiten zerstören, die unersättliche, tief erotisch begründete Begierde jedes Menschen nach Kunst. Sie wird nicht berührt von jener nicht fortdiskutiert, nicht befriedigt, aber auch nicht sublimiert noch zum Guten nutzbar gemacht. Das kann keine Kunst und keine Aesthetik, das vermöchte nur Staatsraison. Auf dunklen, auf schlammigen aber gewaltigen Landstraßen wandert diese Begierde, wenn sie ihren Hunger stillt: Kitsch, Industrie, Sektierertum, Technik, Kunstgewerbe, Parteikunst, Gesangverein, Theaterbund, illustrierte Beilage (zum Bilderausschneiden), Buchgemeinschaft, Mandolinenklub, Cafémusikbetrieb, Film, Rundfunk.

Rundfunk. Die Technik schuf ihn, oder vielmehr, sie ist daran, ihn zu schaffen, wird ihn vielleicht einmal schaffen. Die harten Zeiten wollten, daß sie ihn im Stadium unentwickelter Ungefährheit in die Hände des Vermittlers entlassen mußte. Die harten Zeiten haben auch den Kaufmann entrechtet, der sich nicht mehr als zünftiger produktiver Staatserhalter, nur noch als entpersönlichter Steuerzahler bewähren kann. Steuerleistung und Steuerempfang sind im bloßen Finanzstaat nicht mehr als Pole staatlicher Ordnung reinlich geschieden. Der so gehetzte Händler kann – trotz „Kunden-service" – nicht mehr Qualitäten reifen lassen. Wie er dem Leib des Einzelnen in der Masse fast nur noch Büchsenkonserve liefern kann, wie selbst der Landmann die Frucht unreif zum Markt bringt, so muß er auch auf den Markt der menschlichen Schönheitsbegierde die gigantischen Massen typisierter Ware im Augenblick werfen, wo sie ihm zu Händen kommt, es seien nun Restbestände, Trödelgut aus ehemaligem Wertbesitz, wie jeder Kitsch es darstellt, oder auch unfertiges Gut, wie Film und Rundfunk. Der Konsument selbst kann es ja nicht anders wollen. Erzeuger, Verschleißer, Benutzer, alle Klassen der Wirtschaft geistiger Güter unterstehen dem unausweichlichen Zwang sozialer Unordnung der Zeit.

Die Organisatoren des Programms der Erscheinungen, welches der deutsche Rundfunk täglich aussendet, – der Verfasser dieser Zeilen gehört ihren Reihen an – können für ihre Leistung zwei naheliegende und außerordentlich diskutable Motivationen in Anspruch nehmen. Der Rundfunk eröffnet jedem Ereignis akustischer Art ein unbegrenztes Auditorium, er ist synchronistisch. Der Rundfunk vermittelt Wirkungen allein durch das Ohr, unabgelenkt durch Inanspruchnahme des Auges, bei geschlossenem Auge sozusagen, eine Wirkungsweise, die nach allgemeiner Auffassung den Mittelpunkt der Persönlichkeit stärker packt und erschüttert als jede andere. Welch ideale Aufgabe, läßt sich sagen, liegt nicht in der gleichzeitigen Ausübung dieser beiden Wirksamkeiten. Und welcher Gegenstand wäre angemessener sie auszuüben als diejenige Kunst, die ihrem Wesen nach berufen scheint, durch das Ohr die Seele zu bewegen, als die Musik.

Hiergegen kann eingewendet werden, daß der Rundfunk bekanntlich keineswegs die Realität musikalischer Klänge übermittelt. Das Instrumentarium befindet sich, kurz

gesagt, auf einem Standpunkt, der dem des Telephons noch um vieles näher steht als dem restloser Trägheitsüberwindung. Dieser Zustand ist demjenigen überlegen, wo es nur auf Erreichung begrifflicher Verständlichkeit gesprochener Sätze ankommt. Aber er ist noch unabsehbar fern dem erstrebten Ideal realistischer Klangvermittlung. Diese Tatsache muß hervorgehoben werden gegenüber dem begreiflichen Enthusiasmus mancher Techniker, welche allein die immensen Erfolge des bisher zurückgelegten Weges zu ermessen, nicht aber die utopisch differenzierten Ansprüche wahrhafter musikalischer Darstellung zu übersehen vermögen. Sie wird wohl von manchen Rundfunkfachleuten im Eifer des täglichen Gefechts beiseite geschoben, von anderen aber voll gewürdigt und als einschränkende Voraussetzung in ihr Arbeitsprogramm einbezogen. Es gibt, wie dem Verfasser bekannt, Rundfunkleiter, die im Gegensatz zu den anderen das Surrogathafte, das blos Hinweisende, das Reportertum musikalischer Rundfunkdarbietung immer wieder ausdrücklich betonen. Sie sind bereit, Max Butting, der das neulich aussprach, zuzugeben, daß Musik durch Rundfunk dem Original gegenüber nur Reproduktionswert besitzt.

Die Besonderheit der Manifestation des musikalischen Kunstwerks sowohl (gegenüber dem der bildenden Künste), d. h. die immer wieder einmalige Natur des Zustandekommens im Spiel, wie auch eine gewisse Unzulänglichkeit des tertium comparationis (zwischen raumzeitlich abgetrennter Reproduktion eines Originals in der bildenden Kunst und andererseits gleichzeitiger Reproduktion der Reproduktion in der Rundfunkmusik) lassen mir ästhetische Zweifel über die zureichende Gültigkeit des hier angezogenen Vergleichs. Wenn ich ihn trotzdem gelten lasse, so möchte ich aber nicht die daraus gezogene Schlußfolgerung unterschreiben, wonach eine besondere für das „Rundfunkinstrument" zu schaffende „Rundfunkoriginalmusik" zu erwarten steht. Ich glaube nicht, daß man „für Rundfunk" schreiben kann wie für ein Instrument unmittelbarer musikalischer Darstellung. Vielmehr scheint mir diese Forderung eine Selbstbescheidung zu enthalten, die ihre Ansprüche an denen unseres Telephonbuches mißt, das für die Technik des Ferngesprächs eine besondere Sprechweise von uns verlangt.

Nichts hindert mich vielmehr, dem Optimismus der Rundfunktechniker Rechnung zu tragen, die doch wohl den bisherigen Zustand der Verzerrung musikalischen Klanges durch den Rundfunk als vorübergehend, die Überwindung der Eigenträgheit des Übertragungskörpers bis zu realistischer Wiedergabe als erreichbar betrachten.

Erst wenn man also einmal die Möglichkeit dieser originalgetreuen Wiedergabe musikalischer Vorgänge durch den Rundfunk als gegeben unterstellt, dann erst treten diejenigen Fragen ästhetischer und soziologischer Natur auf, die, wie mir scheint, bisher noch nicht deutlich oder häufig genug aufgeworfen wurden, trotzdem aber eingehender Betrachtung wert sind.

Es muß nämlich gefragt werden, ob nicht die unantastbare Würde des musikalischen Kunstwerkes sein bloßes In-die-Erscheinung-treten erst erlaubt unter der Voraussetzung eines Hörers, der es entgegen nimmt als heraustretende Einzelerscheinung innerhalb eines täglichen Lebens, das sich sonst strengster musikalischer Enthaltsamkeit befleißigt. Eines Hörers unter anderen, in einer durch ihr Zusammenkommen determinierten Gruppe. Ein Zusammenkommen, das erst die Verwirklichung des hier aufgeführten Musikwerks abschließt. Vielleicht scheint diese Frage lächerlich. Dennoch ist sie m. E. inbegriffen in der Auto-

nomie musikalischen Schaffens überhaupt. So unmöglich es ist, daß irgend ein Kunstwerk überhaupt unter beliebigen Bedingungen realisiert werden kann, ebenso unmöglich scheint es auch, daß es von einer beliebigen Anzahl Menschen unter beliebig verschiedenen äußeren Umständen aufgenommen und dadurch in Wirklichkeit umgesetzt werden kann. Die Fiktion, daß das geschehen könne, ist genau gleich bedrohlich für alle Drei, für den Aufnehmenden, für den Künstler, für das Leben der Kunst selbst.

In der hier erfolgten Beantwortung unserer Frage scheint mir also der eigentliche Grund zu liegen, aus dem die Möglichkeiten musikalischer Verbreitung, die dem Rundfunk gegeben sind, im Hinweis auf Musik, in der „musikalischen Reportage" begründet und beschlossen liegen. Wenn dem aber wirklich so ist, wenn die Aufgabe des Rundfunks der Musik gegenüber Reportage bleibt, so fordert diese Aufgabe eine Technik, die naturgemäß noch nicht besteht. An den Musikern ist es, sie abzulehnen oder anzuerkennen, an ihnen, sie gegebenenfalls ins Leben zu setzen.

Bleibt die Frage musikalischer Volkserziehung durch die Mittel des Rundfunks.

Die eingangs dieses Artikels angedeuteten Anschauungen über staatsbürgerliche Disziplin einer Gesellschaft als Voraussetzung einer natürlichen Beziehung zur Kunst innerhalb ihrer selbst sind der Grund für eine gewisse Vorsicht gegenüber den gegenwärtig allgemein herrschenden Tendenzen einer Erziehung zur Entgegennahme der Kunst vonseiten dieser selbst aus wie überhaupt. Die Frage sei gestattet, ob es möglich ist, dem tiefwurzelnden unterbewußten Lebensnerv, dessen Kraft das intime sinnliche Verhältnis des Einzelnen zu aller Schönheit entspringt, mit dem Medium eines noch so weit gespannten Lehrsystems Genüge zu leisten. Verdrängt nicht vielleicht das isolierte Einzelwesen, wenn es sich den Manifestationen einer (im Rundfunk noch dazu unsichtbaren, also phantastisch ausgeschmückten) künstlerischen Lehrgemeinschaft zuwendet, auf andere Ziele gerichtete, primitivere Bedürfnisse? Ist nicht das Publikum eines Vorstadtkinos, wenn es sich durch einen Kitschfilm erschüttern läßt, vielleicht der heilig-unheiligen Wallung eines Kunsterlebens näher als in dem anderen Augenblick, wo es etwa – aus außerkünstlerischen Gründen – den Lichtbildervorträgen oder Museumsführungen eines Volksbildungsvereins beiwohnt?

Gewiß trägt der Rundfunk für die Zwecke künstlerischer Volkserziehung das hocherfreuliche Moment einer schier unbegrenzten Teilnehmerzahl bei. Aber gerade, wenn man deren Steigerung arithmetisch annimmt, müßte die Vermehrung der angedeuteten Gefahrenquellen entsprechend geometrisch fortzuschreiten scheinen. Denn genau wie das Kunsterlebnis ist der Vorgang pädagogischen Wirkens ja ein schöpferisch-erotisches Kräftespiel persönlichster Gegenwart. Er bedarf auch wie alle Schaffenstätigkeit einer unerbittlich zweckbestimmten Oekonomie. Es soll gewiß die Auffassung von der Gefährlichkeit unkontrollierbarer Wirkungskraft durch den Rundfunk nicht künstlich übersteigert werden. Sicher ist aber, daß diese verkehrstechnische Gestalt, wie bereits mehrfach öffentlich ausgeführt, eine Machtausübung fordern wird von so monumentaler, allgemeiner Natur, daß die zarten Machtkämpfe der Erziehung ihm wohl nur mit Vorsicht anvertraut werden dürfen, solange noch die Frage des Kampfes um das bloße Sein ihm nicht nahegetreten ist: das Hemd ist uns näher als der Rock!

# AUSLAND

Willem Pijper und Paul F. Sanders (Amsterdam)

## HOLLÄNDISCHE MUSIK VON 1900–1925

Holland hatte im Anfang dieses Jahrhunderts eine Periode der Sterilität von genau 300 Jahren hinter sich. Jan Pieterszoon Sweelinck, der 1622 starb, war unser letzter großer Komponist gewesen. Die klassischen (Bach bis Beethoven) und romantischen (Schubert bis Wagner) Epochen haben in Holland keine Beteiligung gefunden. Wir sind, von alters her, ein Volk von Malern und Baumeistern. Die Literatur hat sich verhältnismäßig spät zu einer Höhe von internationaler Bedeutung emporgeschwungen, und die Musik kam noch später.

Das vergangene 19. Jahrhundert war auffallend arm an guten Musikern, noch ärmer an Komponisten. Leute wie Verhulst, der Freund von Mendelssohn, Nicolai, Komponist von Kinderliedern, Daniel de Lange, haben kaum noch einige Bedeutung für die Musikgeschichte unseres geographisch kleinen Landes.

Um 1900 aber arbeiten hier drei Meister, deren Einfluß auf das, heute im Aufblühen begriffene, Musikleben äußerst stimulierend gewirkt hat. Es waren: Alphons Diepenbrock (1862–1921); Johan Wagenaar (geb. 1862, z. Zt. Direktor des Konservatoriums zu s'Gravenhage, und Bernard Zweers (1854–1924).

Zweers war in erster Linie Pädagog und Klassizist. Er hatte zahlreiche Schüler von denen z. B. Sem Dresden sich zu einer führenden Rolle emporgearbeitet hat. Wagenaar ist ein vollendeter Meister der Technik, ein famoser Kolorist und ein ausgewachsener Individualist. Diepenbrock war der erste Komponist von europäischer Bedeutung, dessen gesammelte Werke das erste Monument zeitgemäßer holländischer Tonkunst bilden.

Das Komponieren hat sich hier nachher wesentlich geändert. Wir haben jetzt zahlreiche Komponisten, welche z. T. radikaleren Prinzipien huldigen als Strawinsky oder Milhaud. Schönberg ist für viele unserer Jüngeren schon veraltet und wir sind jetzt im Stande eine bodenständige und dennoch völlig europäische Musik zu schaffen.

Aber daß wir auf die Höhe unserer Zeit überhaupt stehen können, verdanken wir den drei Vorgängern (Diepenbrock in erster Linie) deren Werke vor etwa 25 Jahren ein Merkmal bedeuten.

*

Die Musik Bernard Zweers ist nicht an erster Stelle originell. Er lehnte sich den Klassikern an in seinen Formen, Wagner in seiner Harmonik und Instrumentation Es gibt bei Zweers eigentlich zwei Persönlichkeiten in Einem: der musikalische Zweers schrieb drei Symphonien und Theatermusik; der musikantische produzierte eine stattliche Reihe schon völlig veralteter Lieder und Chöre. Seine außermusikalische Inspiration, die poetische Idee in seinen Werken gehörte nicht zu den bedeutendsten und so wurde es oft zu kindlich und hausbacken möchte man fast sagen. Sein bedeutendstes opus ist zweifellos seine letzte (dritte) Sinfonie „Aan myn Vaderland“ (Meinem Vaterlande).

Dies war sein großer Wurf, und der ist ihm gelungen. Die dritte Sinfonie ist von 1890 und sowohl Konzeption wie auch Realisierung war für diese Zeit und dieses Land noch etwas Unerhörtes. Das Werk dauert fast eine Stunde, ist glänzend instrumentiert für das große Wagner-Orchester (mit Tenortuben und sechs Hörnern), und mischt in glücklichster Weise Volkstümliches mit Kunstvollem.

Später ist er nie mehr über diese Leistung hinausgekommen. Er widmete sich der Pädagogik, verlor die Fühlung mit den neueren Strömungen und wußte sich nicht recht heimisch mehr in den Regionen der Pluritonalität und Polymetrik. Er starb 1924, von vielen geliebt und er hat in seinem Leben ein Beispiel gegeben, das seine Schüler (und es waren dieser viele) nicht sofort vergessen sollten.

Dr. Johan Wagenaar ist eine viel kompliziertere Erscheinung. Wie Zweers hat auch er eine starke Disposition für das witzige, humoristische in seiner Musik. Zweers aber war oft witzig ohne weiteres; Wagenaar persiffliert Vieles und ironisiert fast Alles. Er hat zwei parodistische Opern geschrieben: „De Doge van Venetië“ (Der Doge von Venedig) und „De Cid“ (Der Cid). Die älteste Oper, „Der Doge“, er die 1890 schrieb, ist wohl sein persönlichstes Werk. Wagenaar ironisiert alle Opern-Bräuche und Mißbräuche, die italienischen Fransen, sowohl wie die Leitmotive-Manie. Aber die ganze Musik ist von einer Frische und Spannkraft, die heute noch nicht veraltet erscheint. Weitere komische Werke sind: „De Schipbreuk“ (Der Schiffbruch), Kantate für gemischten Chor, 3 Solostimmen, Klavier und Schlagzeug; „Dadelpracht“ (unübersetzbarer Eigenname); „Ode aan de Vriendschap“ (An die Freundschaft) für gemischten Chor mit Klavier, ein ganz lustiges Stück, das zu guter Letzt in einem Wiener Walzer ausmündet, wobei die Bässe ostinat das Geleitwort „Vriendschap“ wiederholen wie ein Wiener Prater-Orchesterlein:

„Vriend-schap-schap“<br>
I V V } D. C. ad infinitum

Es ist dies ein Witz der seine Wirkung noch nie verfehlt hat . . .

Auch seriöse Kompositionen hat Wagenaar geschaffen: Ouvertüren für Orchester: „Cyrano de Bergerac“ (Rostand) und „The Taming of the Shrew“ (Shakespeare); eine Sinfonietta, ein Trauermarsch, Chöre, Lieder, symphonische Dichtungen und kleinere Arbeiten. Seine Eigenart liegt hauptsächlich in seinem Kolorit. Es lassen sich gewisse Einflüsse nachweisen: Berlioz, Rich. Strauß und später auch Mahler. Aber ein Werk von Wagenaar hat dennoch immer einen eigenen Ton: Prägnanz und weise Beschränkung in der Behandlung des gewählten Stoffes dringen immer vor. Ein Erneuerer wie Diepenbrock war ist Wagenaar nicht, auch er ist im gewissen Sinne Tradionalist. In anderm Sinne als Zweers jedoch. Seine Kritik gestattete ihm nicht die älternde Romantik wieder zu beleben: lieber spottete er ein wenig, wissend, daß man nur verspotten kann, was man selbst geliebt hat.

Alphons Diepenbrock war der am wenigsten musikantische Musiker der drei. Diepenbrock war Philolog und ein bedeutender Schriftsteller über musikalische, philologische und theologische Gegenstände. Er hat etwa 80 Werke geschrieben, zum übergrößten Teil Vokalwerke mit Orchester. Anfangs erschienen seine Melodik und seine Harmonik ziemlich beeinflußt von Rich. Wagner – er hat 1880 – 1890 viel für die Verbreitung von Wagners Musik in Holland getan; später kamen andere Kontakte dazu.

Diepenbrock war einer der ersten, die Mahler's Bedeutung für die Musik von 1900–1915 recht verstanden hat.

Er hat sich zu Mahler angezogen gefühlt, er hat persönlichen Verkehr mit ihm gepflegt, aber er hat auch Mahler's Begrenzheit erkannt. Diepenbrock hat, besser als Mahler, das Ende von Dur und Moll vorempfunden und hat bis zu seinem Tode Interesse für alle Neuerungen welche in den Werken der Modernen und Modernsten an den Tag treten, gezeigt. Er hat sich mit Schönberg auseinandergesetzt und Debussys „Pelléas und Mélisande" kannte er fast auswendig. Diepenbrocks Geist hat ungemein befruchtend auf alle Musikern unseres Landes gewirkt; mit ihm hat das verständnislose pseudoromantische Liedchenkomponieren ein Ende genommen. Ihm war die poetische Idee vor allem heilig; er komponierte nur die bedeutendsten Texte und Dramen. So z. B. Hymnen für eine Stimme mit Orchester von Hölderlin, Novalis, Nietzsche, Alberdinghk-Thym; „Elektra" von Sophokles, „Die Vögel" von Aristophanes etc. Lieder komponierte er auf Worte von Verlaine, Baudelaire, Goethe, Heine, Verhagen van Lerberghe.

Diepenbrocks Musik hat immer etwas von der ekstasischen Hymnik der katholischen Kirchenmusik. Es ist wie ein wogendes Meer von Klangfarbe. Ironie, Witzigkeit waren ihm fremd. Oft ist es breit ausgesponnen, langsam steigernd, wie Wagner das liebte. Später wird es prägnanter, exakter – doch immer bleibt er der ruhige Verkünder seiner Wahrheiten. Er war weder Pessimist-Optimist noch Stoïker, er bekannte sich zu seinen Wahrheiten mit derselben Inbrunst, welche Bruckner zu dessen gigantischen sinfonischen Gebilden trieb. Er arbeitete und schliff an seinen Arbeiten wie die weisen Mönche des Mittelalters es verstanden. Und sein Lebenswerk – bei seinen Lebzeiten Manuskript und unbekannt, wie es nun einmal der Brauch war in dem Holland der trocknen und selbstgenügsamen Vorkriegsjahre – liegt jetzt vor, in einer schönen Ausstattung herausgegeben von dem eigens dafür errichteten Diepenbrock-Fonds; Chöre, Lieder, Partituren und Klavierauszüge, und man kann nun erwarten, daß Europa jetzt noch erfährt wie groß einen Meister wir in Diepenbrock verloren haben. Nach seinem Tode wird ihm die Anerkennung noch kommen, worauf er bei seinem Leben hatte und verzichten müssen. W. P.

## II.

Der Holländer ist, seiner Art nach, Individualist. Es gibt wohl Tonkünstlervereine, die von Zeit zu Zeit Musikfeste veranstalten, und ihre Mitglieder an's Wort lassen. Aber nach dem Geist ihrer Werke und ihrer Bestrebungen, kann man den holländischen schaffenden Musiker nicht gruppieren. Er lebt im allgemeinen ziemlich zurückgezogen, soweit er nicht als nachschaffender Künstler an dem öffentlichen Musikleben teilnimmt.

Eine andere Eigentümlichkeit, welche bei der Betrachtung der holländischen Musik auffällt, ist wohl diese, daß sie als Gesamtes keinen spezifischen „holländischen" Eindruck macht. Wir hatten vor kurzem noch keinen, oder – wenn man an die Blütezeit der alten Niederländer denkt – keinen nationalen Musikstil mehr. Im schroffen Gegensatz mit unserer Architektur, bildender Kunst und Kunstgewerbe, die ihren spezifisch holländischen Stil beibehalten haben. Der Grund wäre wohl dieser,

daß unsere bekanntesten, älteren Musikpädagogen im Ausland, und namentlich in Deutschland geschult wurden. Wir besitzen dann auch eine große Anzahl seriöser Komponisten, Männer vom Fach, die eine gediegene, gut konstruierte Musik schreiben, jedoch ohne eigenen persönlichen Charakter. Eine Musik, in welcher man unaufhörlich die um so Vieles genialere Beispiele eines Brahms, Wagner, Strauß oder Franck, zuweilen auch eines Mahler und Debussy wiedererkennt; eine bessere Art Kapellmeistermusik könnte man vielleicht sagen. Die meisten Komponisten dieser Art, deren fachtechnischen Wert man nicht zu unterschätzen braucht, aber deren Erscheinung doch nur lokaler Bedeutung ist, werde ich hier übergehen können. An sich weist ihre ziemlich große Zahl auf die erfreuliche Tatsache, daß die lange Periode musikalischer Impotenz, welche in der Musikgeschichte unseres Landes zwischen Sweelinck und Zweers eine so tiefe Kluft geschlagen hat, abgeschlossen ist.

Erwähnung verdienen Julius Röntgen (1855), ein Komponist von ganz großer Produktivität, dem kein Gebiet der Musikliteratur fremd ist. Besonders hervorzuheben sind seine Bearbeitungen und Neu-Ausgaben alter holländischer Volklieder und -Tänze. G. H. G. van Brucken Fock (1859), der auch viele Werke schrieb, hat sein größtes Verdienst als Klavierkomponist. Anton Averkamp (1861) und G. Oberstadt (1871) sind, wie die beiden vorhergenannten, Repräsentanten einer älteren Richtung in der Musik und arbeiten hauptsächlich nach deutschen Beispielen. Jan Brandts Buys (1868) hat sich schon frühzeitig in Wien niedergelassen. Er komponierte viele und flotte Musik: Kammermusik, Orchesterwerke, Opern. Kor Kuiler (1877) und P. von Anrooy (1879) waren beide vielversprechende Talente, die den Schwerpunkt ihrer Arbeit jedoch später mehr in ihre Dirigententätigkeit gelegt haben; dieser im Haag beim „Residentie orkest", jener in der Provinzstadt Groningen.

Ein fruchtbarer Komponist ist C. Dopper (1870), ein Mann des derben Humors. In seinen späteren Werken sucht er sich von deutscher Tradition zu befreien, zumal durch Benutzung vorklassischer Formen und Tonarten. Indessen bewundert man in seiner Musik am meisten die hervorragende Instrumentationskunst. Hubert Cuypers (1873) schrieb, neben vielen anderen Werken (Oratorien, Opern, sogar eine Operette, Messen, Chöre, Lieder) einige Deklamatorien. W. Landré (1874) sucht in seinen Werken die Brücke zwischen dem pseudoklassizistischen Stil des vorigen Jahrhunderts und den Bestrebungen der späteren Generationen zu schlagen.

Von größerer Bedeutung sind die drei Komponisten Dirk Schäfer (1873), Jan Ingenhoven (1876) und Jan van Gilse (1881).

Schäfer ist ein Klavierspieler von internationalem Rang, dessen Bedeutung als solcher ich hier nicht näher auseinandersetzen kann, wie gerne ich das möchte. Er schrieb viele Klavierwerke (Sonaten, Stücke) von großer Feinheit, elegantem Stil und stark pianistischer Wirkung, in denen sich jedoch oft fremde Einflüsse erkennen lassen. Als schaffender Künstler erreichte er bisher das Höchste in seinem Klavierquintett und Streichquartett (vom Böhmischen Streichquartett öfters gespielt). Er schrieb auch zwei Sonaten für Violine und Klavier, eine Sonate für Cello und Klavier, ein Klavierkonzert, viele Lieder und zwei sehr wirkungsvolle Orchesterstücke (Suite Pastorale, Javanische Rhapsodie).

Ingenhoven zeigte sich in seiner Kammermusik (Streichquartette, Bläsersextette) und Chorwerken (z. B.: „4 Chansons“) mehr als in seinen größeren Werken für Orchester oder Gesang mit Orchester, ein Meister des subtilen Raffinement.

Van Gilse komponierte einige Symphonien, „Eine Lebensmesse“ für Orchester, Soli und Chor, und viele Lieder mit Orchester. Es ist zu bedauern, daß er sich, bei seiner großen Begabung, von der äußerlichen Expansion größerer ausländischen Beispiele nicht hat lossagen können.

Henri Zagwyn (1878) ist von dieser Generation der modernste. Seine Musik hat etwas grübelndes, aber daneben die Anziehungskraft des Bescheidenen. Er schrieb Orchesterwerke und Kammermusik (u. a. ein Streichquartett, eine Nocturne für Bläser, Harfe und Celesta; ein Klaviertrio), viele Lieder, Klavierstücke und a capella Chöre.

Es gibt in Holland eine Reihe von Komponistinnen. Von ihnen haben Hendrika van Tusschenbroek (1854) und Cath. van Rennes eine gewisse Bedeutung als Komponisten von Kinderliedern und -Chören. Anna Lambrechts-Vos (1876) schrieb hervorragende Kammermusikwerke. Cornelie v. Oosterzee (1863), Elisabeth Kuyper (1877) gediegene Orchesterwerke. Moderner orientiert sind Anna Mesritz v. Velthuysen (1887) und Jeanne Beyerman-Walraven (1878).

Von den drei eigentlichen Grundlegern unserer neuen holländischen Musik (Zweers, Wagenaar und Diepenbrock) hat der zuletzt Genannte vielleicht wohl den größten Einfluß auf die Jüngeren, aber keine eigentlichen Schüler gehabt. Die beiden anderen dagegen zählten die besten unserer heutigen Komponisten unter ihren Schülern.

Der bedeutendste Zweers-Schüler ist zweifelsohne Sem Dresden (1881), der neben seiner schaffenden Arbeit als Direktor des Amsterdamer Konservatoriums, als Musikschriftsteller (er schrieb 1923 ein bedeutendes Werk „Das Musikleben in den Niederlanden seit 1880“), Musikkritiker und Leiter des Madrigalvereins, eine führende Stellung in unserem Musikleben einnimmt. Er schrieb hauptsächlich Kammermusik: Sonaten für Violine, Violoncello, Flöte und Harfe; ein Trio für zwei Oboen und Englisch Horn, Streichquartett; drei Sextette für Bläser; mehrere Klavierstücke; ein Duo für zwei Klaviere; viele Lieder und a capella Chöre (worunter auch Bearbeitungen alter niederländischer Volkslieder); Variationen für Orchester u. a. Auch instrumentierte er Stücke von Rameau zu einer Suite für Bläser-Sextett. Seine Instrumentalwerke, zumal die aus jüngster Zeit (das Streichquartett und die Sonate für Flöte und Harfe) sind von klarer Konstruktion; scharf konzentrierte Gebilde im Sinne äußerster Intensitätssteigerung, von kühner Harmonik, starker dynamischen Kraft, reif und zielbewußt. Der Komponist hat nicht sehr viel veröffentlicht, aber schafft dennoch leicht und zeigt mit jedem Werke eine allumfassende Beherrschung, ein gediegenes Können. Die Gediegenheit ist bei ihm jedoch nicht, wie bei so vielen Holländern, zu einer gewissen Steife oder Schwere geworden. Im Gegenteil, es spricht aus seinen Werken oft ein fast gallischer Esprit. Von großer Klangschönheit sind seine im reinen polyphonischen Stil geschriebenen, Vokalwerke, unter denen ich als schönstes das „Wächterlied“ erwähnen möchte.

Der hervorragendste Wagenaar-Schüler ist Willem Pijper (1894), dessen Werke schon sehr viele sind, und der in kurzer Zeit einen überhaupt großen Entwicklungsgang durchmachte. Er ist weitaus der radikalste unserer heutigen Komponisten und hat

sich, unabhängig von den weit-fortgeschrittensten ausländischen Komponisten (Schönberg-Milhaud-Strawinsky) eine vollkommene eigene Tonsprache angeeignet. Seine ersten symphonischen Werke zeigten noch die expansiv gerichtete Architektur des späten 19. Jahrhunderts. Allmählich hat sich eine zusammenziehende Tendenz in seinen Werken vollzogen. Die Kompositionen der letzten Jahre, nach 1920 (Sonatinen Nr. 2 und 3 für Klavier, Sonate Nr. 2 für Cello und Klavier, Sonate für Flöte und Klavier, die zweite und dritte Symphonie, das zweite Klavierkonzert) zeigen die größte Prägnanz im Ausdruck. Seine poly-melodische und poly-rhythmische Schreibart sind von überraschender, aber durchaus logischer Findung. Harmonisch schließt er sich den poly- und atonalen Bestrebungen unsrer Zeit an. Man findet bei ihm jedoch keine Experimente. Seine Tonsprache ist klar, sei es auch für das traditionell geübte Ohr weniger leicht verständlich. Jedes seiner Werke ist ein ganzes, in sich abgerundetes, logisches Gebilde. Steht Pijper mit seinen Schöpfungen in der ersten Reihe der modernen Musik, und kann man ihn, in dem guten Sinne des Wortes, einen Kosmopoliten nennen, seine holländische Eigenart findet man in seinen zahlreichen Bearbeitungen für Gesang und Klavier alter niederländischer Volksmelodien. Auch in seinen beiden a capella Chören auf altniederländischen Text: „Heer Halewijn“ und „Heer Danielken“ die zu den besten Specimina moderner polyphoner Schreibart gerechnet werden müssen.

Von seiner Kammermusik seien hier noch vier Streichquartette, zwei Klaviertrios, zwei Violinsonaten, ein Bläsersextett, ein Bläsersextett mit Klavier, ein Septett für Bläser, Kontrabass und Klavier erwähnt.

Von großer Ursprünglichkeit zeugt auch die Musik, welche er zu den klassischen Trauerspielen Sophokles' und Euripides' schrieb: „Antigone“, „Die Bacchantinnen“ und „Der Cyclop“. In diesen Werken läßt er den Text auf vorgeschriebener Tonhöhe und rhythmisch sehr sorgfältig ausgearbeitet sagen, wobei das Wort zu möglichst reinem Ausdruck gelangt. Bei präziser Ausführung spürt man nicht den geringsten Zwang.

Pijper ist in Amsterdam als Musikschriftsteller und Lehrer in der Komposition am Konservatorium tätig. Von Dresden erschienen die ersten Werke in Holland, die letzten aber bei Senart in Paris. Pijpers Werke erschienen teilweise bei Chester, teilweise bei The Oxford University Press, beide in London.

Neben diesen beiden ist unter den Jüngeren die interessanteste Erscheinung: Matthijs Vermeulen (1888), der als Musikkritiker einen großen und günstigen Einfluß auf die Entwicklung unserer Musik ausgeübt hat. Seit 1921 wohnt er bei Paris und widmet sich ganz der Komposition. Er ist Autodidakt und zeigt auch in seinen Werken eine tiefe Abneigung gegen Schulweisheit. Seine Werke (Vier Symphonien, eine Sonate für Cello und Klavier, und für Violine und Klavier, ein Klaviertrio und Lieder) sind kompliziert und stellen an den Interpreten große Anforderungen, sowohl technisch wie musikalisch. Nur eignen Wegen folgend, ist dieser Komponist zu wirklich neuen und ganz interessanten Resultaten gekommen.

B. van Dieren (1884) hat in England seine zweite Heimat. Er hat mit seiner Kammermusik („Sketches“ für Klavier, 4 Streichquartette, einer Ouvertüre für Kammerorchester, Liedern, einer Opera buffa „The Taylor“ usw.) einen Platz unter den modernen Komponisten unserer Zeit erobert.

Ebenso D. Ruyneman (1886), der mit seinen Liedern, Klavierstücken, Sonaten (Soloklavier und Sologeige) eine lebendige Fantasie, aber leider nicht immer genügende Selbstdisziplin, zeigte. Zu seinen besten Werken zählen ein vierstimmiger a capella Chor auf Vokalen „Der Ruf" („De Roep") und „Hieroglyphen" für 2 Flöten, 2 Mandolinen, Guitarre, Klavier, Harfe, Celesta und Cup-bells, ein in seiner Zusammenstellung ungewöhnliches, aber klanglich sehr gelungenes Kammerorchester.

H. Franco Mendes (1890) und J. van Domselaer (1890) schrieben hauptsächlich Klavierwerke. B. van den Sigtenhorst Meyer (1888) und Alex Voormolen (1895) sind in ihren Werken ein wenig einseitig französisch orientiert. Letzerer ist zweifelsohne der Begabteste. Seine Musik (viele Klavierstücke, Lieder, eine Ouvertüre für Orchester „Baron Hop", eine Symphonietta, Ballettmusik u. a.) ist klangvoll, koloristisch interessant und angenehm leichtfüßig. Hendrik Andriessen (1892) zeigt in seinen besten Werken (religiöser Art) den Einfluß Diepenbrocks. H. D. van Goudoever (1898) schrieb bereits mehrere Orchesterwerke von großer Eleganz, gut geschrieben, aber vielleicht etwas all zu sehr „a la mode".

Ich bin mir bewußt hiermit nur ein oberflächliches Bild unsrer heutigen Musik gegeben zu haben. Es arbeiten noch einige ganz junge Talente, die womöglich die Zukunft unsrer Musik in sich tragen, aber von deren Entwickelung sich noch wenig sagen läßt. Man irrt sich wohl nicht, wenn man behauptet, daß der holländischen Musik eine neue, große Epoche bevorsteht. Es wird mit Talent und mit Fleiß allenthalben gearbeitet. Hoffen wir, daß die Musik im Allgemeinen, davon die Früchte ernten wird. P. F. S.

# UMSCHAU

Ernst Latzko (Leipzig)

## HÄNDELRENAISSANCE UND OPERNREGIE

Bemerkungen zur Deutschen Uraufführung von Händels „Alcina" in der Übersetzung von Hermann Roth am Neuen Theater in Leipzig

Immer deutlicher tritt es zutage, daß die Wiederbelebung der Händelschen Oper, die eben erst so vielversprechende Anläufe genommen hat, und mehr in eine Sackgasse gerät. Das zeigt sich zunächst an der verminderten Aufführungszahl; denn wir sind heute weit entfernt von den vor etwa drei Jahren bestehenden Verhältnissen, da jedes bessere Theater seinen Ehrgeiz daran setzte, eine Händeloper im Spielplan zu führen. Das offenbart sich aber auch – und für den Eingeweihten, dem die Sache Händels am Herzen liegt, noch viel drohender als in dem ersten äußerlichen Moment – darin, daß die Interpretation der Händeloper gegenüber die Unbefangenheit einbüßt und sich immer stärker in ein unfruchtbares Experimentieren verliert. Einen ganz eigentümlichen Reiz gewährt dabei die Beobachtung, wie gerade entgegengesetzte Wege hier Musik und Szene gehen. Je strenger man auf der einen Seite wird, desto willkürlicher

auf der anderen. Kein verantwortungsbewußter und mit der Materie vertrauter Dirigent würde beispielsweise heute die Eingriffe der Hagenschen Bearbeitungen vertreten wollen, aber der Regisseur sieht in der Händeloper ein besonders dankbares Feld für seine weder im Werk noch in irgendeiner Tradition begründeten Individualitätsbestrebungen. Diese Erwägungen mußten sich bei der „Alcina"-Aufführung der Leipziger Oper jedem unvoreingenommenen Hörer mit besonderer Schärfe aufdrängen.

Für dieses Werk hat Antonio Marchi als Stoff die Alcina-Episode aus dem 6.–8. Gesang des „Orlando furioso" genommen und daraus ein für unsere Anschauungen ziemlich verworrenes, den Empfindungen des Barock und der Kunst Händels aber sehr entgegenkommendes Libretto geschaffen. Alcina ist ein Gegenstück zur Circe der Odyssee, die Zauberin, die die Männer anlockt und, wenn sie ihrer überdrüssig geworden ist, in Tiere, Bäume, Felsen verwandelt. Auch Ruggiero ist ihren Zauberkünsten erlegen und Bradamante, seine Braut, eilt als Mann verkleidet zu seiner Rettung herbei und die Abenteuer, dies zu einer Befreiung und zur Entzauberung der übrigen Opfer führen, bilden die Haupthandlung des Buches. Dazu eine mit leichten Buffoelementen durchsetzte Nebenhandlung zwischen Alcinens Schwester Morgana und ihrem Liebhaber Orontes und eine außerhalb der Handlung stehende Episode des Knaben Oberto, der seinen auch von Alcina verzauberten Vater sucht.

In der Musik muß in formaler Beziehung die reichere Verwendung des Chores und des Balletts auffallen, ein Abweichen von dem starren Schema der opera seria, in dem sich Einflüsse der französischen Oper deutlich wiederspiegeln. Im übrigen beherrscht der Wechsel zwischen Rezitativ und Arie – nur einmal durch das Terzett der drei Hauptpersonen unterbrochen – den musikalischen Ablauf. Ist demnach – gegenüber der so verwickelten Handlung – die musikalische Form noch immer eine denkbar einfache, so wird sie aber durch den Inhalt in unerhörter Weise belebt und die Intensität dieser Musik spottet aller zeitgebundenen, unwesentlichen, zufälligen Momente und macht aus dem Werk einen lebendigen, einheitlichen Organismus. Muß ihr Grundzug – der Haupthandlung entsprechend – ein leidenschaftlich-pathetischer sein, so bringt die Nebenhandlung vorübergehend auch eine leichtere Note zum Erklingen. Und hält man die von echtem Buffogeist erfüllte G-dur-Arie des Orontes gegen die an Shakespearesche Größe gemahnende Hexenszene der Alcina (hier das einzige, von großartiger Wucht erfüllte Accompagnato des Werkes), so hat man die beiden Pole, zwischen deren weitgespannten Ausdrucksgrenzen diese Musik strömt.

Diesem Werk hatte nun die Leipziger Aufführung gerecht zu werden. Nichts beleuchtet die durchaus ungesunde Verschiebung in dem Verhältnis zwischen musikalischer und szenischer Interpretation drastischer als die Tatsache, daß fast nur von dieser die Rede war. Und das mit Recht. Denn in musikalischer Hinsicht konnte man wohl Einzelleistungen aber nicht im Geringsten – weder positiv noch negativ – eine durchgehende interpretatorische Linie wahrnehmen, es sei denn den Mangel an rhythmischer und dynamischer Präzision und als Ersatz ein hier ganz unangebrachtes, die strengen Linien Händelscher Architektonik verfälschendes Espressivo.

Umso gebieterischer zwingt die Inszenierung zu einer Stellungnahme. Hier mußte man mit Schrecken erkennen, wohin eine Opernregie steuert, die ihre Triebkräfte einseitig vom Textbuch statt aus der Partitur empfängt. Walter Brügmann, dessen Reich-

tum an Einfällen, dessen hervorragender Begabung in der Herausarbeitung dramatischer Situationen Leipzig eine Fülle von wirklich richtunggebenden Operninszenierungen verdankt, sieht seine Aufgabe in der Erzielung einer sich aus dem Zauberspuk des Librettos ergebenden Phantastik, ohne sich darüber klar zu sein, daß in der Musik Händels, die jeden Stoff in eine höhere Sphäre allgemeiner Gültigkeit emporhebt (so ist auch seine Alcina vielmehr liebendes Weib als Zauberin), nichts von dieser Phantastik zu finden ist, ja, daß sie in ihrer strengen Formgebundenheit ihr geradezu entgegenstrebt. Ist darin ein Grundfehler der Inszenierung zu erblicken, so ergibt sich der zweite aus einer völligen Umkehrung des Verhältnisses zwischen den in der Musik enthaltenen Elementen. Dem Stoff, und vor allem dem hohen Menschentum Händels entsprechend, ist der Grundcharakter der Musik ein herber, durchaus ethischer. Dieser ernsten Grundstimmung gegenüber wirken die leisen Andeutungen einer ganz diskreten Buffonik rein accidentiell. Die Leipziger Inszenierung stellt aber dieses Verhältnis ganz und gar auf den Kopf, indem sie diese nebensächlichen Andeutungen zur Hauptsache macht und noch obendrein zur Karikatur verzerrt.

Diese beiden Grundfehler wirken sich nun in der gefährlichsten Weise aus. Dabei muß anerkannt werden, daß die dekorative Frage teilweise sehr glücklich gelöst ist. Denn hier begnügt sich der Inszenator mit Andeutungen und der fast völlige Verzicht auf Naturalismus in Kulisse und Requisit, die Beschränkung auf die Urstoffe der Bühne: Raum, Farbe, Licht und Treppe könnte wirklich als eine aus der Musik heraus gefundene Lösung wirken. Wenn nicht die Personen, die sich in dieser Dekoration bewegen, diesen Eindruck ins gerade Gegenteil verkehrten. Hier ist auf Einheitlichkeit, auch nur auf die entfernteste Andeutung einer stilistischen Linie absichtlich Verzicht geleistet und die Phantastik des Textbuches durch bewußte Anhäufung von Gegensätzen und Sinnlosigkeiten angestrebt. Die einzige Figur, die von diesen Experimenten verschont geblieben ist, ist die Titelheldin. Sie erscheint zeitlos in ihrer Tracht wie in ihrer Mimik und Gestik. Umso zeitgebundener alle Übrigen. Ruggiero teils im Russenkittel, teils im Fliegeranzug, Bradamante und ihr Begleiter Melisso als Stahlhelmleute und das heitere Paar als mondänes Girl in Plissérock und seidener Hemdblouse und als Gardeleutnant in weißer Galauniform mit deutlichen Wilhelm II.-Reminiscencen. Am unbegreiflichsten aber die Gestaltung des Knaben Oberto. Denn hier hätte das „Außerhalb der Handlung Stehen" zu allererst eine völlige Neutralität erfordert. Statt dessen muß dieser Oberto seine beiden von Kindesliebe und Hoffnungsfreude erfüllten Arien in Knickerbockers und Seidenweste singen. Und dieser Uneinheitlichkeit des Kostüms muß die völlige Stillosigkeit der Gebärde entsprechen und man erlebt es, daß die Vor- und Nachspiele Händelscher Arien ebensogut mit stilisierten, rhythmischen, ganz der Musik angepaßten Schritten und Armbewegungen ausgefüllt werden wie mit dem Zwirbeln eines „Es ist erreicht"-Schnurrbartes.

Endlich ist die Inszenierung noch mit einem dritten Elementarfehler belastet, indem sie den Chor gänzlich von der Bühne verbannt und in den Orchesterraum verlegt. Das ist bei der für Händel ungewöhlich großen Rolle, die der Chor gerade in dieser Oper spielt, einmal ein Stilfehler in musikhistorischer Beziehung. Denn eine stilbewußte Inszenierung müßte dieses Moment unterstreichen statt es zu unterdrücken. Aber noch schlimmer wird der Widerspruch am Schluß der Oper, wenn dieser Chor die ent-

zauberten Opfer der Alcina darstellt, die ihre Freude über die Wiederkehr zu menschlichem Leben Ausdruck geben. Hier tritt also der Chor aus seiner passiven Rolle als „kedeutes apraktos" heraus und gewinnt als Handlungsfaktor Bedeutung. Doppelt falsch also, ihn zu einer bloßen Konzerttätigkeit zu verdammen und seine dramatische Tätigkeit dem Ballett zu übertragen, das durch Gesten und Sprechbewegungen der Lippen den Gesang illustriert. Man sieht, wohin man bei dieser Inszenierung gelangt: was Drama sein sollte, wird Konzert und Marionettentheater und wenn schließlich während der letzten Szene, die den Höhepunkt in musikalischer wie dramatischer, akustischer wie optischer Hinsicht bildet, der Vorhang fällt und das Geschehen sich nur noch auf Orchester und unsichtbaren Chor beschränkt, dann endet dieses als ganze Oper gedachte Werk als reines Oratorium.

Für Jeden, der Augen zum Sehen und Ohren zum Hören hatte, war das Experiment qualvoll, aber trotzdem lehrreich. Denn es zeigt unsere Opernregie an einem entscheidenden Wendepunkt. Die Frage „Modern oder Barock?", „Zeitlos oder Zeitgebunden?" über die jetzt soviel diskutiert wird, ist aber dabei nicht die Hauptsache. Sie tritt zurück hinter der viel wichtigeren: „Form oder Formlosigkeit?", „Stil oder Chaos?" Kann eine Oper, deren Musik in architektonische Formen gebannt ist und höchste Stilkraft atmet, in einer Inszenierung gegeben werden, die den Stil und die Form verleugnet oder – richtiger gesagt – verspottet? Die Stilelemente der verschiedensten Jahrhunderte, Epochen und Kunstformen durcheinanderwürfelt? Sicher ist die Barockinszenierung nicht die einzige Möglichkeit für die Händeloper, vielleicht kann sogar der Bauhausstil dafür verwertet werden. Aber alle die zahllosen Möglichkeiten, die noch der Verwirklichung durch einen schöpferischen Inszenator harren, müssen von dem einen Grundsatz ausgehen: die Händeloper will nichts sein als Musik, sie weiß nichts vom Zusammenwirken aller Künste und sowie das Textbuch für Händel nichts anderes war als eine Veranlassung, Musik zu machen, so muß die Inszenierung der Händeloper alles tun, dieser Musik auf der Bühne zu möglichst großer Wirkung zu verhelfen.

Besonders wichtig wird das Problem deshalb, weil das Opernschaffen der Gegenwart so viele der Oper des 18. Jahrhunderts wesensverwandte Züge aufweist. Auch hier die Loslösung vom Musikdrama und das Streben nach höchster Sublimierung der Musik. So könnte eine richtig verstandene Händelrenaissance zur Gesundung der Opernregie unendlich viel beitragen und uns vielleicht eine Wiedergeburt der Oper aus dem Geist der Musik bringen.

Hans Kuznitzky (Berlin)

## DER ZWEITE TÄNZERKONGRESS IN ESSEN

### Tatsachen und Ausblicke

Bei dem vorjährigen ersten Tänzerkongreß in Magdeburg zählte man 250 Teilnehmer; in Essen strömten über tausend zusammen. Was hat das zu bedeuten? Ist inzwischen der Zwiespalt zwischen Ballett und neuem Tanz verkittet? Sind die Gegensätze zwischen dem Deutschen Chorsängerverband und Tänzerbund und der Deutschen

Tanzgemeinschaft beseitigt? Ist die Frage der pädagogischen Vorbereitung des Nachwuchses, besonders hinsichtlich der einander widersprechenden Anforderungen von Theatertanz und Podiumtanz geklärt? Ist das Problem der Tanzschrift gelöst? – Nichts von alledem. Aber eine soziologisch unendlich weitschichtige Bewegung will sich erfüllen: der Durchbruch des tänzerischen Menschen aus beruflich-fachlicher Einengung, deren Eigengesetze zu formen er bislang getrachtet hat, zur Teilnahme am Continuum menschlichen Seins als gleichgerichteter und ebenbürtiger Kraft- und Bewegungszug. Da kann es denn nicht fehlen, daß schwere Kämpfe örtlich und zeitlich begrenzter Art sich übergroß in das Blickfeld schieben und nicht eben dazu helfen, die Situation als Ganzes sich zu verdeutlichen. Diese Kämpfe lösen aber Kraftäußerungen aus, sie lassen Energien freiwerden und sie wirken so mit zu der Tat, die einzig dem Tanze frommen kann: aus sich selbst zu sich selbst zu gelangen und dergestalt geläutert mit den verwandten Künsten zusammenzuwirken. In diesem Sinne müssen die Kämpfe, die der Tanz von heute in seinen eigenen Reihen zum Austrag zu bringen sich bemüht, gewertet werden, in diesem Sinne ist es auch zu verstehen, daß sie sich in der konzentrierten Atmosphäre des Essener Kongresses wie in einem Brennspiegel sammelten. Nach dem vorjährigen Magdeburger Kongreß unterblieb an dieser Stelle[1]) mit Vorsatz das Eingehen auf den auch damals schon erkennbaren Zwiespalt; schon in der heutigen Situation ist der Tanz so stark, daß er dieser Schonung entraten kann.

Gleich der erste Verhandlungstag war dem Theatertanz gewidmet. Nachdem der Verhandlungsleiter Kurt Jooß in knappen Umrissen die Grundzüge der gegenwärtigen Arbeitspraxis aufgerissen hatte und bei dieser Gelegenheit sein Bekenntnis zum Wunschbild künftiger tänzerischer Betätigung, zum Tanztheater als dem Theatertanz übergeordneter Begriff abgelegt hatte, ergriff Mary Wigman das Wort. Sie legte die Sonde an die schmerzlichste Wunde: „Der moderne Tanz und das Theater." Unerbittlich klar formulierte sie das Problem: das Ballett genügt dem Theater nicht mehr, der moderne Tanz fügt sich ihm nicht ein, die Zusammenfassung beider Prinzipien erweist sich als Wurzel von Unklarheiten. So steht den auch die Arbeit des jungen Tänzers am Theater „im Zeichen skeptischer Resignation". Das pädagogische Heilmittel für die gründlich verfahrene Situation besteht darin, die Ausbildung des Theatertänzers mehr den realen Gegebenheiten der Bühne und ihres Wirkungsraumes anzupassen. In dieser Hinsicht kann der Tanz also nur angewandte Kunst sein, muß demnach die Beziehung zu den anderen an der Bühne wirkenden Künsten anzubahnen suchen und sich bemühen, auf dem Wege über die für die Bühne allgemein wesentliche Gebärdensprache den ganzen Menschen zu erfassen.[2]) Weil nun dem Theater gegenwärtig die Fähigkeit abzuerkennen ist, in diesem Sinne Arbeits- und Erziehungsstätte sein zu können (wir neigen zu der Meinung, daß sein Arbeitsplan viel zu zweckhaft gerichtet sogar notwendigerweise sein muß, als daß sich darin wesentliches ändern sollte), muß diese Einwirkung den großen Tanzschulen vorbehalten bleiben, für die aber die Möglichkeit dazu seit allzu kurzer Zeit gegeben ist, um schon einen in die Breite gehenden Erfolg zu erwarten. Unter diesen Gesichtspunkten wurden zwei grundlegende Forderungen aufgestellt: Bildung und

[1]) Jahrgang VI, Heft 8/9.

[2]) Wir denken an die aus diesem Geiste geborenen Bewegungsinszenierungen des mutigen Hanns Niedecken-Gebhard, deren erste Ansätze fast durchweg gründlich mißverstanden worden sind.

Förderung der Gruppen am Theater und Erziehung des Regisseurs. Der Tanzregisseur muß mehrere Jahre als Tänzer tätig gewesen sein, bevor er zum Führer aufrückt und darf vor allem nicht unreife Tänzer verpflichten, was infolge der behördlich nicht geregelten Ausbildungszeit ausschließlich in seiner Hand liegt. – Als letzte Zielsetzung wird ein rhythmisch beschwingtes und beschwingendes Theater begriffen, das nur vom modernen Tanz erfüllt werden kann, dem sein eigenes Wesen wieder Lebenssymbol ist. Damit erfüllt die tänzerische Geste das Theater bis in seine letzten Wesensäußerungen. In ihren Schlußworten, aus denen die Flamme des Bekenntnisses elementar herausschlug, weihte die große Frau in dämonischer Besessenheit die heutige Tanzgeneration als Träger und Opfer der in die Zukunft weisenden Idee. Hier offenbarte sich ein Führertum, das die Jugend zu höchster Ekstase aufriß, zu einer Ekstase, der im Grunde genommen der ganze übrige Kongreßablauf nicht mehr entsprechen konnte, woraus ihm allerdings kein Vorwurf zu machen ist.

Eine undankbare Aufgabe war es denn auch, im unmittelbaren Anschluß an das eben Erlebte „Das Prinzip des klassischen Bühnentanzes" zu erörtern. Professor Andrei Levinson (Paris) unterzog sich ihr mit umfassender Sachkenntnis und feinem Geschmack, allerdings in einer philosophisch-wissenschaftlich belasteten Art, die nicht eben geeignet war, die ohnehin mäßige Teilnahme der jungen Tänzer am Gegenstand zu steigern. Wie beziehungslos diese Kunst doch in unserer Zeit steht, bewiesen Darbietungen der Pariser Tänzerin Lucienne Lamballe, die gepflegteste Ballerinatradition aufwiesen und dennoch eine geradezu hoffnungslose Leere enthüllten.

Der zweite Verhandlungstag war der Choreologie und Tanzschrift gewidmet. Fritz Boehme stellte in seinem einführenden Vortrage sehr glücklich zwei Gesichtspunkte einander gegenüber. Einerseits könnte die durch Niederschrift bedingte Bewußtmachung der Vorgänge den schöpferischen Dämon töten, anderseits ermöglichte die Schrift aber geforderte Ausdruckwerdung aus der Sphäre privater Emanation heraus zur Allgemeinverbindlichkeit. Die beiden Schriften, um die es nach wie vor geht, sind diejenigen von Rudolf von Laban und Jo Vischer-Klamt. Der Weg des Vergleichens zwischen ihnen wäre völlig ungangbar, denn sie gehen von verschiedenen Voraussetzungen aus und verfolgen auch nicht durchaus die gleichen Absichten. Laban hat seine Typenschrift noch vereinfacht. Er zerlegt die Bewegungsfolgen in Grundbewegungen, für die eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Zeichen bestimmt ist (unten, oben, vorwärts, rückwärts, links, rechts, Mitte); aus ihnen ergeben sich schon dem graphischen Bild nach die übrigen Zeichen.[1]) Die Schrift ist in ihrer vereinfachten Form womöglich noch gegenständlicher und systematischer als bisher; sie gibt auf das Was tänzerischer Bewegungen nahezu erschöpfende Auskunft. Ihre praktische Anwendbarkeit muß einstweilen skeptisch beurteilt werden: der Choreologe und Choreograph selbst besitzt in ihr zweifellos ein Instrument, dessen exakte Funktion für Forschungen und wissenschaftliche Untersuchungen er zu schätzen haben wird; der Tänzer, dem der Körper selbst und seine Bildung im Vordergrund des ihn Bewegenden steht, wird, selbst bei

[1]) Vgl. Schrifttanz, Methodik, Orthographie, Erläuterungen. Wien, Leipzig. Universal-Edition. — Hier ist in gedrängter Kürze die gesamte Laban'sche Tanzschrift geboten. (Er nennt das bezeichnenderweise nicht „Tanzschrift", sondern „Schrifttanz"; die Folgen dieser unmöglichen Umwertung haben sich schon gezeigt und werden sich noch mehr zeigen.)

Voraussetzung des guten Willens, kaum jemals die Zeit aufbringen, die zur fehlerlosen Erlernung und Anwendung selbst dieser vereinfachten Schrift vonnöten ist; er wird ja nicht einmal während seines Lehrganges mit seiner rein tänzerischen Ausbildung fertig. Wozu auch, da man ja Sängern und Orchestermusikern das Beherrschen der Partitur gleichfalls nicht zumutet und ihnen den Auszug in die Hand gibt. Diesen Auszug, der dann eben auf Wiedergabe jeder allerkleinsten Bewegung bewußt Verzicht leisten müßte, gilt es, den jungen Tänzern zu bieten. Zur genauen Kenntnis der Tanzpartitur genügt der Tanzregisseur (und allenfalls sein Assistent); er hat von Fall zu Fall für die korrekte Wiedergabe zu sorgen. Der moderne Tanz zeichnet sich durch höchst komplizierte Bewegungsfolgen aus: bewahren wir den Nachwuchs vor gedanklichem Ballast, den ihre geistige Übersetzung in die Schrift notwendigerweise mit sich bringt. – Vischer-Klamts Schrift bezieht sich mehr auf das Wie und Warum der Vorgänge. Mit Hilfe einer allerdings nicht unanfechtbaren Reduktion aller Bewegungen auf drei psychologische Normaltypen, den Materiellen, den Intelektuellen und den Spirituellen schreibt sie jede Bewegung schlechthin nieder, also nicht nur die tänzerische Bewegung: für die psychologische Forschung, z. B. die Erklärung und rationelle Ausnützung der rhythmischen Gesetze von Arbeitsvorgängen und auch für pädagogische Forschungen kann sie sehr wesentlich sein, vorausgesetzt, daß es gelingt, sich innerhalb der Psychologie über die grundlegenden Bewegungsnormaltypen zu einigen.

Am dritten Verhandlungstag wurden Fragen der Tanzpädagogik erörtert. Hier zeigte es sich denn endgültig, daß nahezu alles was an fruchtbaren Gedanken und ausgearbeiteten Plänen beigebracht werden konnte, unmittelbar oder mittelbar dem Kreise um Mary Wigman entstammte. Will Götze, ihr musikalischer Berater, sprach über die Beziehung zwischen Musikpädagogik und tänzerischer Erziehung. Er tat das, indem er die Grundsätze darlegte, nach denen in der Dresdner Wigmanschule vorgegangen wird. Man will hier bewußt die Musik als gleichgeordnete Teilhaberin. Der pädagogische Weg unterscheidet Untersuchen als Vorstufe und Einleben als Zielsetzung. Das Untersuchen setzt sich aus einem theoretisch-praktischen Überblick über die Gestaltung der Musik und aus einer Einführung in die Grundlagen der Harmonik zusammen. Das Einleben erfolgt durch Versuche musikalischer Kompositionen und durch Klavierunterricht, der die tänzerischen Formen besonders berücksichtigt. Dieser außerordentlich klar gegliederte und zweckentsprechende Lehrplan setzt erst ein, wenn die tänzerische Ausbildung bereits begonnen hat, damit der Tänzer anfangs bei sich selbst bleiben kann und seine Aufnahmefähigkeit nicht gleich von vornherein geteilt wird. Wie gründlich ernst die Dinge aber dann später angefaßt werden, geht aus der Tatsache hervor, daß 20 – 30 Vorlesungen der Musik gewidmet sind, die auch unter den Prüfungsaufgaben ihre ebenbürtige Stelle hat. Dennoch wird ihre Pflege im gegebenen Rahmen lediglich als persönliche Auseinandersetzung des Tänzers mit dem verwandten Erlebnisgebiet aufgefaßt. Sonst war die Leiterin der Berliner Wigmanschule, Margarethe Wallmann, die einzige Rednerin, die wirklich zum Thema sprach.[1]) Gegenüber den gutgemeinten, aber am Wesentlichen vorbeisehenden Versuchen, zwischen Ballettschulung und

[1]) Es muß betont werden, daß teilweise auch sonst gute Gedanken ausgesprochen wurden, die jedoch allzu beziehungslos in der Luft schwebten, z. B. durch Berthe Trümpy, schließlich auch durch Max Terpis der leider allzu willfährig sich dem Theaterbetrieb in letzter Zeit einfügt.

neuzeitlicher Tanzausbildung einen Ausgleich zu finden, betonte sie sehr richtig, daß es einen solchen infolge der gänzlich andersartigen Existenzbedingungen garnicht geben kann (worin die durch Minderwertigkeitskomplexe offenbar sehr belasteten Ballettleute argwöhnisch ein Werturteil witterten), daß die Differenz der Zeiteinstellung gegenüber dem Ballett beim modernen Tanz die Technik als eine Funktion des Menschlichen sich äußern läßt, daß der Körper erst einmal vom Leib zum Instrument gewandelt sein muß, bevor überhaupt die eigentliche künstlerische Arbeit beginnt. Wie recht sie mit dem daraus folgenden pädagogischen Bedenken hatte, allzufrüh choreographisches Arbeiten dem menschlich-künstlerischen Wachstumsprozeß vorzuschalten, ergab sich contrario motu in geradezu erschreckender Weise aus Vorführungen des choreographischen Instituts Laban. Diese armen Menschen beherrschen die Lehre ihres Meisters so gut, daß ihre Körper vor lauter gedanklicher Überarbeitung absolut untänzerisch sind und zum Teil den primitivsten Muskelstrebungen nicht gehorchen. (Vergessen wir nicht die Lehre, die wir daraus für die Musikpädagogik ziehen müssen, mit dem Musikdiktat nicht zu zeitig zu beginnen!)

Das Problem des Laientanzes, der Sprech- und Bewegungschöre, um das man sich am letzten Verhandlungstage mühte, liegt so sehr in der gesellschaftlichen, ja sogar der politischen Sphäre verankert, daß seine Loslösung aus diesem seinem gegebenen Nährboden und seine Wertung unter dem Gesichtswinkel von Tanz, Gymnastik, Sprech- und Tonkunst, wie es hier auf alle mögliche Art versucht wurde als dem Phänomen unangemessen erscheinen muß. Einzig der temperamentvolle Diskussionsredner, Otto Zimmermann, Leiter eines proletarischen Bewegungschores in Plauen wußte hier die Tatsache zu erhärten, daß es dabei um anderes geht, als was er etwas unkonziliant „berufskünstlerische Arroganz“ nannte, die sich ein weiteres Betätigungsfeld schaffen wolle. Innere Spannungen des von gemeinschaftlicher Not getriebenen Menschen in tänzerische Bewegtheit umzusetzen ist ihm der Sinn des Bewegungschores, der sich nur in bewußter Tendenz manifestieren kann. Das ist objektiv unbedingt zutreffend und der junge Tanz als in der Prägung begriffene Kunstform hält sich wohl besser von einem Phänomen fern, das unter einem anderen Gesetze steht, als er: auch hat er einstweilen noch viel mit sich selbst zu tun, wie nicht ganz verborgen bleiben konnte.

In der unübersehbaren Reihe von tänzerischen Darbietungen zog so ziemlich alles vorüber was an tänzerischem Nachwuchs in Deutschland und Oesterreich, teilweise auch in der Schweiz überhaupt in Frage kommt. Das Ergebnis war, man muß es schon aussprechen, vernichtend und zeigt seinerseits, wie brennend die Klärung der pädagogischen Voraussetzungen geworden ist. Man entdeckte nur ein junges Tänzerpaar der Berliner städtischen Oper, Ruth Abramowitsch und Georg Grocke: diese kommen aber aus dem Wigmankreis. Was sich sonst in Solodarbietungen bewährte, gehört wie Vera Skoronel, Gret Palucca, Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg ebenfalls dem Wigmankreise an. – Die Gruppendarbietungen brachten mit der Groteske „Die grünen Clowns“ (Kammertanzbühne Laban unter Leitung von Dussia Bereska) einen typischen Beweis für die im Grunde untänzerische Hirnarbeit, die hier jetzt geleistet wird, vor allem aber zum letzten Male (denn die Gruppe löst sich wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten auf). Mary Wigmans „Feier“. Wenn es heute schon so steht, daß ein Publikum, von dem reichlich die Hälfte durch Essener Bürger gestellt wurde, das Ungemeine so er-

fassen kann, so spüren wir, wo die Führung des neuen Tanzes zu suchen ist. Als Abschiedsvorstellung für seinen fähigen, jetzt an die Berliner Staatsoper verpflichteten Tanzregisseur Jens Keith bot das Essener Stadttheater Albert Flament's „Salat" mit der Musik von Milhaud. Unter bewußter Weiterbildung der commedia dell' Arte ist hier ein „gesungenes Ballett" geschaffen worden, das wie Strawinskys „Fuchs" die Nachbarkünste vereinigt; hier tritt sogar noch mit hervorragend komischer Wirkung streng rhythmisiertes „Sprechgeschrei" hinzu, das der Musik rhythmisch gleichgeordnet ist und von den Tänzern auf der Bühne mit besorgt wird (die Sänger sitzen im Orchester). Die altehrwürdige Verkleidungsintrige liegt als Handlung zugrunde; die Musik, voller sprudelnder Einfälle, geistreich, frech, dem Ohre eingehend, tongewordene Rhythmusbereitschaft, tollt blühend vorüber. Das Schlagzeug dient der feinen rhythmischen Unterteilung, liefert auch das Gerippe der ausgelassenen Sprechszenen. Gegenüber der Einheit in Wort, Ton, Bild und Gebärde, mit der sich dieses Werk darstellt, fiel der vorangegangene „siegreiche Horatier" von Honegger doch merklich ab. (Die Musik ist in Berlin bereits bekannt, daher wird auf weiteres Eingehen Verzicht geleistet).

Die Tanzfestspiele brachten auch Nationaltänze und hier waren die kultischen Tänze, die der aus uraltem javanischen Prinzengeschlecht stammende Dozent an der Leydener Universität Raden Mas Jodjana mit Begleitung eines Gamelanorchesters darbot ein Erlebnis höchster Weihe. Eine äußerst verfeinerte Tradition wirkt hier immer noch das elementare Wunder der Verklärung des Menschen im ekstatischen Rausch, im Rausch, der dennoch bis in die letzten Bewegungen der unerhört ausdrucksvollen Hände eine durchsichtige Plastik bewahrt und damit auch dem Fernerstehenden die heilige Bewandtnis dieser Feier des Leibes vermittelt. Hier schließen sich auch die Nationaltänze der englischen Morristänzer an. Alte Kriegs- und Waffentänze, die in abgebogener Bedeutung während der christlichen Zeit weiterbestanden haben und deren kompositorische Grundform immer wieder auf den Kreis als ehrwürdiger Kult- und Opferform zurückgeht, wurden in mehreren bezeichnenden Proben vorgeführt. Die dazu auf einer Violine gespielten Weisen machen in der Tat in ihrer pentatonischen, tonalen Bezug möglichst vermeidenden Melodieführung einen sehr alten Eindruck. Hierher gehört auch ein Filmvortrag, den Prof. Dr. Franz Pospísil von der volkskundlichen Abteilung des mährischen Landesmuseums in Brünn hielt. Die Vorführung einer Reihe von mitteleuropäischen Tänzen ließ weitgehende Schlüsse auf die gemeinsame Wurzel der kultischen Begehungen zu. Besonders dankenswert war die Vorführung einer Moreske von der dalmatinischen Insel Curcola, wo also dieser in der Ballettgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts so wichtige Tanz noch lebt. Es wäre eine dringende Aufgabe unserer Ethnographen, auch in Deutschland in Bild und Weise auf diesem Wege festzuhalten, was an spärlichen Resten sich noch erhalten hat: viel Zeit ist nicht mehr zu verlieren.

Der Kongreß hat in seinem Verlaufe in Theorie und Praxis ein Material ausgebreitet, dessen Umfang die gewohnten Begleiterscheinungen zeitigte: Überbürdung, Überhetzung, Übermüdung. Man hat gelernt; im nächsten Jahre wird man weniger Stoff bieten, dafür aber gründlicher bei den einzelnen Gebieten verweilen. – Die beiden feindlichen Berufsgruppen, Tänzerbund und Tanzgemeinschaft wollen sich an den Verhandlungstisch setzen. Sehr schön, aber was wird dabei herauskommen? Man denkt unwillkürlich an den Kompromiß zwischen Allgemeinem Deutschen Musikverein und

Internationaler Gesellschaft für Neue Musik beim diesjährigen Tonkünstlerfest. Die Verhältnisse gleichen sich sprechend auch insofern, als ein Heil für die Beteiligten in keinem Falle daraus entstehen wird; Burgfriede ist doch nur eine aufschiebende Zwischenlösung. Hier liegt auch allerdings das Problem der staatlich zu subventionierenden Tanzhochschule: vorsichtig winkte Ministerialrat Dr. Haslinde als Vertreter des Kultusministeriums ab. Solange ein so weitgehender Zwiespalt zwischen den Fachverbänden herrscht, will der Staat dem Projekt augenscheinlich nicht näher treten. Dieses Verhalten ist nicht frei von Einseitigkeit; auch in der Musik bestehen ähnliche Verhältnisse ohne daß der Staat (Gott sei Dank!) sich hat abschrecken lassen, in der Musikpädagogik sehr merklich die Initiative zu ergreifen.

Für den nächstjährigen Kongreß werden die Tänzer, die in diesem Jahre es mit Essen wirklich ausgezeichnet getroffen hatten, von Berlin, Wien, Frankfurt a. M. und Stuttgart begehrt, ein Beweis dafür, welche Resonanz die alte junge Kunst findet. Ihr Weg wird, trotz im Grunde ganz gesunder Auseinandersetzungen aufwärts führen.

Ernst Latzko (Leipzig)

## JOH. SEB. BACHS „MUSIKALISCHES OPFER“

Erstaufführung in der Anordnung und Instrumentenbezeichnung von Hans David im Rahmen der Bachfeier der Stadt Leipzig am 1. Juli 1928.

Diese Aufführung wirkte nach der vorjährigen der „Kunst der Fuge“ wie eine Duplizität der Ereignisse, umsomehr als der unmittelbar vorhergehende tragische Tod Wolfgang Gräsers eben wieder die Erinnerung auf jenes Ereignis gelenkt hatte. Analogien zwischen den beiden Werken lassen sich unmöglich übersehen; vor allem die gemeinsame Idee, aus einem einzigen Thema durch Anwendung aller Mittel des strengen Kontrapunkts ein großes, vielgliedriges Kunstwerk zu entwickeln. In der „Kunst der Fuge“ deutet schon der Titel an, daß Bach hier im wesentlichen alle Möglichkeiten der Fuge darstellen wollte, das „Musikalische Opfer“ war dagegen für ihn hauptsächlich ein Versuch, einem Thema durch alle nur denkbaren Arten kanonischer Behandlung beizukommen, also gewissermaßen eine „Kunst des Kanons.“ Diese Analogie in der Entstehung setzt sich dann auch im Schicksal der beiden Werke fort. Sie bleiben als Ganzes unaufgeführt, der lehrhafte Zweck gilt bei beiden als der primäre, das schöpferische Moment tritt hinter dem technischen zurück, die Art der Ausführung ist strittig. Bis endlich die Jugend einer um fast 200 Jahre älter gewordenen Menschheit ihre wahre Bedeutung erkennt, sich über alle Bedenken philologischer Art hinwegsetzt und beide Werke für die Gegenwart rettet.

Besonders beim „Musikalischen Opfer“ genügte der Anlaß seiner Entstehung für die Nachwelt, in ihm ein bloßes Gelegenheitswerk zu sehen. Es läßt sich auch nicht bestreiten, daß bei flüchtiger Prüfung das Werk durch die Verschiedenartigkeit seiner Bestandteile (es umfaßt neun Kanons, zwei Fugen (Ricercare), eine kanonische Fuge und eine Trio-Sonate) den Eindruck der Zufälligkeit und Uneinheitlichkeit macht, ein Eindruck, der sicher durch die Kenntnis des Historikers verstärkt wird, daß es in drei

zeitlich getrennten Teilen entstanden ist. Die aller Schwierigkeiten spottenden Experimente, die Bach vor allem in den Kanons macht (Umkehrung, Vergrößerung, Krebs, Zirkel) lassen die Meinung begreiflich erscheinen, daß dieses rein spekulative Moment hier für ihn die Hauptsache war, umsomehr als dem Spiel mit den Noten noch ein Spiel mit Gedanken und Worten hinzugefügt ist. Die Kanons sind fast durchwegs als Rätselkanons notiert, bei zweien fehlt sogar jede Andeutung einer Auflösung (Quaerendo invenietis). Bei zwei anderen wieder treibt er Tonsymbolik und setzt zu dem Kanon, der sich in vergrößerter Gegenbewegung entwickelt, als Motto: Notulis crescentibus crescat fortuna regis, zu dem in aufsteigenden ganzen Tönen, modulierenden Zirkelkanon den Satz: Ascendenteque modulatione ascendat gloria regis. Schließlich versieht er noch fünf nebst der kanonischen Fuge auf einem Bogen geschriebene Kanons mit der spielerischen, als Akrostichon gedachten Inhaltsangabe: Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta (Ricercar). So ist das Werk wirklich nicht frei von spekulativen Tendenzen, die neben der schon erwähnten scheinbaren Uneinheitlichkeit leider bis heute die Welt nicht zum vollen Genuß der hier enthaltenen Kostbarkeiten hatten kommen lassen. Die Trio-Sonate, ein besonders wertvolles Stück, ist durch Einzelaufführungen ziemlich bekannt, vielleicht auch die beiden Ricercare, von denen das sechsstimmige, ein Wunderwerk polyphoner Gestaltung, in einer Bearbeitung für Streichorchester von Lenzewski erst kürzlich im Leipziger Rundfunk gespielt wurde, alles Übrige ist aber dem Publikum so gut wie fremd und eine Renaissance im wahrsten Sinn des Wortes wäre es, wenn die Davidsche Einrichtung das Werk als Ganzes für Konzertsaal und Hausmusik erobert hat.

Ihr Hauptverdienst ist es, die verschiedenartigen Teile, die bisher als zufällige Anhäufung inkohaerenter Bruchstücke gegolten hatten, in eine Reihenfolge zu bringen, die dem Ganzen eine streng symmetrische Architektur und damit den Charakter zwingender Logik verleiht. David erblickt in der Trio-Sonate, dem einzigen mehrsätzigen Stück der Sammlung, das natürliche Zentrum des Werkes. Ebenso wahrt er die Symmetrie, wenn er die beiden Ricercare als Pole ansieht und mit dem dreistimmigen das Opfer beginnt, mit dem sechsstimmigen in prachtvoller Steigerung beschließt. Zwischen diese drei gegebenen Punkte waren nun die übrigen Teile zu gruppieren. David ordnet die kanonische Fuge bei den neun Kanons ein und bildet aus ihnen zwei fünfteilige Gruppen, je nachdem das königliche Thema selbst oder der Kontrapunkt dazu kanonisch verwertet ist. Diese Gruppe wird zwischen die dreistimmige Fuge und die Trio-Sonate, jene zwischen Sonate und sechsstimmige Fuge gestellt und damit wird eine fünfgliederige Symmetrie erreicht, „ergibt sich die Möglichkeit, das Werk als ein Ganzes aufzunehmen, Anlaß und tiefste Rechtfertigung der Gesamtaufführung“ (David).

Weniger glücklich erscheint der zweite Teil von des Bearbeiters Tätigkeit, die Instrumentation. Gern sei anerkannt, daß die theoretische Erläuterung, mit der David seine in dieser Richtung geleistete Arbeit begründet, durch ihre strenge Sachlichkeit für sich einnimmt, aber die praktische Ausführung konnte diesen Eindruck nicht bestätigen. Und es ergibt sich die sonderbare Tatsache, daß die Einheitlichkeit, die David durch seine Anordnung zweifellos erreicht, durch seine Instrumentation bis zu einem gewissen Grade wieder aufgegeben wird. Bekanntlich sind von Bach selbst herrührende Richtlinien für die Instrumentation vorhanden: die Besetzung der Trio-Sonate (Flöte, Violine,

Continuo) und die Angabe „a 2 Violini“ bei einem der Kanons. Diese Richtlinien sind auch – erweitert interpretiert – bei der zweiten Kanongruppe vom Bearbeiter eingehalten worden. Auch darüber, daß die dreistimmige Fuge – ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß – auf dem Cembalo gespielt werden muß, kann kein Zweifel bestehen. Von diesen, in ihrer Klangfarbe durch Bach beeinflußten, drei Teilen heben sich aber die beiden andern in ihrer jetzigen Instrumentation als Fremdkörper ab. Um die erste Kanongruppe auch klanglich der zweiten gegenüberzustellen, verwendet hier David prinzipiell für das königliche Thema ein Rohrblattinstrument, für die beiden kanonischen Gegenstimmen Streicher. Damit wird sicher eine sehr eindringliche Plastik erreicht, aber da in diesen fünf Kanons drei verschiedene Holzbläser (Oboe, Oboe da caccia, Fagott) und vier verschiedene Streicherkombinationen abwechseln, muß schon hier jener Eindruck der Buntheit und Uneinheitlichkeit entstehen, der von der Ruhe empfindlich absticht, die die von Bach instrumentierten Teile verklärt. Und leider noch verstärkt wird er in dem Schlußteil, dem sechsstimmigen Ricercare. Nach dem von David so überzeugend dargelegten Grundsatz der durch das ganze Werk fühlbaren Symmetrie mußte – unbeschadet einer durch die reichere Polyphonie und durch die Stellung am Schluß begründeten Steigerung – auch ein gewisses klangliches Gleichgewicht zwischen den beiden Ecksätzen herrschen. Statt dessen besetzt er die sechs Stimmen mit Oboe, Violine, Oboe da caccia, Bratsche, Fagott und Cello und verstärkt noch die beiden Unterstimmen durch ein zweites Cello und einen Kontrabaß. Zweifellos wird durch diese Methode „Durchsichtigkeit des kontrapunktischen Gewebes erzielt“, aber es ist die Durchsichtigkeit einer Röntgenaufnahme, gewißermaßen eine Skelettierung der verschlungenen Polyphonie, die kaum im Sinne des Schöpfers liegt. Außerdem wird durch diesen Vorteil die in das Werk durch die Instrumentation hineingetragene Unruhe nicht aufgewogen. Und hält man dem vom Cembalo gezupften dreistimmigen Ricercare nun das sechsstimmige gegenüber, das, von acht Instrumenten vorgetragen, einen fast orchestralen Eindruck macht, dann steht die Symmetrie der Anordnung mit der klanglichen Verschiedenheit in stärkstem Widerspruch. Hoffentlich ist hier das letzte Wort noch nicht gesprochen. Eine Lösung aus dem Stil des Werkes, die ungefähr der Absicht des Schöpfers entspräche und gleichzeitig der von David enthüllten Architektur des Gesamtplanes wie auch der polyphonen Deutlichkeit gerecht werden könnte, wäre vielleicht die Ausführung des sechsstimmigen Ricercares durch zwei Cembali.

Doch das sind Kleinigkeiten im Vergleich zu der beglückenden Tatsache, daß hier ein Jahrhunderte lang in Archiven vergrabenes Werk zu lebendigem Klang erweckt wurde, daß angeblich rein kontrapunktische Spitzfindigkeit und Spielerei sich als Musik erwies, die, unabhängig von jeder abstrakten Bindung, rein durch die in ihr enthaltene Intensität allerstärkste Wirkung ausübte. Und die Begeisterung des in Scharen herbeigeeilten Publikums hat hoffentlich wieder manchem darüber die Augen geöffnet, welche dichten Fäden die Gegenwart mit der Kunst des 18. Jahrhunderts verknüpfen.

Hans Mersmann (Berlin)

# ZEITSCHRIFTENSCHAU

1.

Wenn man in den deutschen Musikzeitschriften blättert, die in den letzten Monaten erschienen, so fällt äußerlich die wachsende Rolle des Rundfunk auf. Mehrere Zeitschriften widmen ihm selbständige Teile; doch man spürt mehr die Anerkennung einer äußeren Macht, der Rechnung getragen werden muß, als den Versuch, in die einstweilen noch sehr komplizierten Probleme und Voraussetzungen einer Rundfunkmusik einzudringen.

Sonst interessieren vor allem die Portraitskizzen lebender Musiker, die sich hier und dort finden. Die „Neue Musikzeitung" beschäftigt sich mit Othmar Schoek in mehreren Aufsätzen, dessen harmonischen Stil W. Schuh feinfühlig untersucht. Auch Petyrek wird in dieser Zeitschrift ausführlich behandelt.

Dieselbe Zeitschrift widmet Wagner ein Sonderheft, welches versucht, das Problem Bayreuth mit dem Auge unserer Zeit zu sehen. Wilhelm Pinder, Hausegger, Richard Benz, H. H. Stuckenschmidt u. a. beteiligen sich an der Aussprache. Der Wert solcher Versuche erscheint problematisch, wenn so viele Standpunkte nebeneinandergestellt werden, wie hier. Es bleibt nur festzustellen, daß zwischen Richard Benz, der über „Wille und Werk bei Richard Wagner" schreibt, und Stuckenschmidts „Gestorbenem Bayreuth" keine Brücke besteht, daß hier zwei Generationen aneinander vorbeireden. Die feinste und persönlichste Deutung gibt der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder in einem Brief. Sonst finden sich auf der anderen Seite nur Sätze, wie die folgenden, von Hausegger geprägten:

> Alle die Eigenschaften, welche Wagners Kunstwerk, welche seine Weltanschauung auszeichnen, stehen in krassestem Widerspruch zu dem, was sich heute „Zeitgeist" nennt. Wer diesem dienen will, der wende sich von Bayreuth ab, um dem „Jonny" von Niggers Gnaden zuzujubeln. Wer ihn aber bekämpft, wer in ihm den fluchwürdigen Geist der Verneinung, den Bankrott sterilen Wesens sieht, der stehe zu Bayreuth als einem Bollwerk, das nicht nur bestimmt ist, Vergangenes zu wahren, sondern auch in eine Zukunft zu weisen, deren Rauschen, trotz all dem aufdringlichen Tagesgeschrei, schon da und dort zu vernehmen ist, um sich endlich zum Sturmwind zu steigern, der alles Gemeine und Erlogene hinwegfegen wird, um einen neun Tag zu bereiten.

Diese Sätze, von weithin sichtbarer, verantwortlicher Stelle aus gesprochen, haben wohl den Wert eines Zeitdokumentes.

Zusammenstellung gegensätzlicher Meinungen ist auch das notwendige Ergebnis von Umfragen, wie sie von mehreren in- und ausländischen Zeitschriften gemacht wurden. So veranstaltet die „Szene" ein Sonderheft „Kapellmeister und Opernregie", in dem Antworten auf die Frage gesammelt werden, ob Kapellmeister und Opernregisseur in einer Person zu vereinigen seien. Die Antworten fallen naturgemäß sehr verschieden aus. Die Regisseure lehnen die „Kapellmeisterregie" meist grundsätzlich ab, während manche eine allgemeine Beantwortung der Frage verneinen und sie mehr individuell entschieden haben möchten.

Einer neu erschienenen internationalen Zeitschrift ist noch zu gedenken: „Die Böttcherstraße", die von dem bekannten Bremer Großindustriellen Ludwig Roselius unter Mitwirkung von Prof. Bernard Hoetger und Georg Eltzschig herausgegeben wird. Auch musikalische Fragen werden gestreift, teilweise in selbstständigen Aufsätzen (im zweiten Heft schreibt Oskar Bie über Architektur in der Musik), sonst durch kurze

Berichte und Mitteilungen. Die Zeitschrift gibt sich als ein Weltmagazin. Sie streift eine Fülle von Inhalten, ohne auf den einzelnen einzugehen. Ihr Schwergewicht liegt in ihrer äußeren Erscheinung: Reproduktionen jeder Art, Faksimiledrucke, Graphik, Photographie stellen das Beste dar, was wohl in dieser Richtung gegenwärtig überhaupt geleistet werden kann, und machen jedes einzelne Heft zu einer bibliophilen Angelegenheit. Ihre Verbreitung im Ausland könnte einen Höhepunkt deutscher Technik und Zeitschriftenkultur bezeichnen.

2.

Unter den französischen Zeitschriften steht die „Musique", die im ersten Jahre erscheint, auf einer besonderen Höhe. In ihren letzten Heften gibt Roland Manuel eine ausführliche Würdigung des Komponisten Manuel de Falla. Auch hier begegnen wir einer Umfrage, welche durch ihre Problemstellung in eine bedenkliche Tiefe weist. Sie stellt an einer Reihe lebender Komponisten die beiden Fragen: Quels sont vos modèles et vos maîtres? Vos directions: fondements et les dogmes de votre esthétique; pôles d'attraction et de répulsion de votre art?

Eine erste Reihe von Antworten liegt vor. Nur wenige Namen der Einsender klingen bei uns. Psychologisch interessant bleibt, in wie verschiedener Weise die Künstler sich ihrer Verpflichtung entledigen. Einige (wohl die besseren unter ihnen) lehnen es ab, die Tür zu ihrem Kämmerlein aufzumachen; andere liefern weitschweifige Ergüsse. Nicht ohne Interesse erscheint mir die Antwort, die ein Komponist Maxime Jacob gibt, weil die Namen, die er an den einzelnen Stellen nennt oder zusammenstellt, für eine Richtung französischer Musikanschauung doch irgendwie typisch sind. Seine Antwort lautet:

> Mon modèle, c'est moi-même. Mes maîtres sont Bach, Mozart, Debussy et Erik Satie. Je n'ai d'autres directions que celles de ma fantaisie; d'autres dogmes artistiques que ceux dictés par mon caprice. Pôle d'attraction: Gounod. Pôle de répulsion: Schönberg, Honegger, Florent-Schmitt, et, hélas, beaucoup d'autres.

Unter den deutschen Komponisten bemühen sich Schönberg und Kaminski, Bekenntnisse zu formulieren.

Eine andere Umfrage, die auch hier im weiteren Sinne aufzufassen ist, enthält das Juliheft des „Courrier musical", das der Vokalmusik gewidmet ist. Es stellt an eine Anzahl von Fachleuten die Frage, ob eine Krise des Gesanges bestehe, wo ihre Wurzeln lägen, wie weit sie mit gegenwärtigen Kompostionen zusammenhingen und ob eine Rückkehr zum „bel canto" wünschenswert sei. Das Heft enthält außerdem Studien über mittelalterliche Vokalmusik und einen grundlegenden Aufsatz, betitelt „La chanson et le lied".

In den aktuellen Aufsätzen, auch in den Zeitschriften der anderen Länder, spielt die wiederentdeckte Urfassung des „Boris Godunow" eine große Rolle. Das ganze Problem der Instrumentation dieser Oper durch Rimsky-Korssakow erfährt dabei eine eingehende Kritik. Die Intensität der Diskussion bezeichnet die Bedeutung, die Mussorgsky für die Musik aller europäischen Länder hat. Mit neuerer deutscher Musik beschäftigen sich die Zeitschriften der anderen Länder wenig, Die ausgezeichneten aber nicht speziell musikalisch eingestellten „Cahiers de Belgique" bringen noch einmal eine umfassende Wertung Schönbergs. Der „Courrier Musical" hat im Juniheft einen

Leitaufsatz über Richard Strauß, dem ich folgende für die Einstellung eines Franzosen bezeichnende, aber unserm Empfinden stark widersprechende Sätze entnehme:

> Les héros de Strauss sentent un peu la Deutsche Kneipe; ils sont germaniques jusqu'au bout des ongles; «bouffis de bière et de théologie»; ils font songer à Hans Sachs, aux bourgeois frondeurs des fabliaux, aux maisons à pignons et au XVe siècle allemand, turbulent moyen âge des villes à son déclin.
>
> Allemand, il (Strauß) l'est encore dans la technique même: cet amour du fortissimo perpétuel, ce souci de paroxysme, ce constant employ des cordes, soit comme une mer bruyante d'où émergera le thème des cuivres: soit, le plus souvent, parce qu'elles-mêmes ont le thème; ont peut relever ici une préférence pour la mélodie, et c'est en quoi le Midi, les séjours italiens ont influencé Strauss; mélodie accusée, volontiers vulgaire: il n'est pas loin des véristes.

Unter den italienischen Zeitschriften berührt die „Rassegna musicale" (die neue Erscheinungsform des „Pianoforte") sympathisch durch ihr gleichmäßig hohes Niveau. Ihr gelingt, wie auch der „Musique", die Verschmelzung alter und neuer Musik in einem literarischen Rahmen. Ausführliche Studien beschäftigen sich mit Busoni und Strawinsky.

England hat in der von Edwin Evans geleiteten „Dominant" eine Zeitschrift von stärkster Lebendigkeit, großer Konzentration und fortschrittlicher Gesinnung. Der Schriftleiter übt im Maiheft in einem Aufsatz „Festivalia" freimütige Kritik an dem Sienaprogramm der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. In der Zeitschrift „The Sackbut", die von Ursula Greville mit impulsiver Vitalität redigiert und in jedem Heft eingeleitet wird, schreibt Cyril Scott über „Musikalität".

# MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Am 12. August ist Leos Janacek gestorben. Auf dem Transport zum Krankenhaus hat ihn der Tod ereilt, ihn, der in einer wahrhaft erstaunlichen Entwicklung sich dauernd zu verjüngen schien, der in einem Alter, in dem sonst die Produktion zu erlahmen oder doch wenigstens zu erstarren pflegt, immer wieder zu neuen Werten gelangte. Eben erst wurde die letzte Oper „Aus einem Totenhaus (nach Dostojewsky) und eine Messe vollendet. Janacek war eine der grossen schöpferischen Naturen, welche gegen die Stilverwirrung, dank ihrer starken Volksverbundenheit, elementare und aufbauende Kräfte herantrugen – nicht von der umfassenden Gewalt und Reichweite eines Strawinsky oder Bartók, aber bestimmt an Ursprünglichkeit der Begabung und Kraft des nationalen Temperaments ihnen ebenbürtig. In Vielem ist er Bartók vergleichbar. Auch für ihn ist die Lied- und Tanzmusik seines Volkes Fundament des Schaffens, auch er erforscht ihre Gesetze, veröffentlicht wissenschaftliche Arbeiten. Mehr noch: er leitet die melodische und rhythmische Gestalt seiner Vokalstimme aus der tschechischen Sprachmelodie ab. (Das ist der Grund, warum man das Wesen von Janaceks Dramatik erst bei der Aufführung in der Originalsprache ganz begriff).

Ganz von selber mußte dieser Künstler, vom Lied ausgehend, zum Theater kommen. „Jenufa“, seine zweite Oper, 1901 geschrieben, wird mehr als anderthalb Dezennien später der grosse Erfolg. Das naturalistisch-bühnenstarke Textbuch trägt viel dazu bei. Es bleibt der einzige wirkliche Erfolg. Der Naturalismus der „Katja Kabanowa“, der wieder in seiner Elementarität an Moussorgsky erinnernd, schlägt nicht mehr so durch. Dann weiten sich die Kreise, unter dem Einfluß des französischen Impressionismus, die Harmonik zerspaltet sich, die Sprache wird noch differenzierter. Das „Listige Füchslein“ erreicht eine Transparenz und Geistigkeit, die freilich der Theaterwirkung nicht förderlich ist. Inzwischen wird das Instrumentale in das Schaffen einbezogen, wesentlich von der dramatischen Technik bestimmt, improvisatorisch fließend, manchmal sprunghaft, doch stets bestrickend durch die innere Fülle, durch die Echtheit des Materials. So weit es seine festumrissene Persönlichkeit erlaubt, nimmt Janacek auch modernste Elemente auf. Er wächst immer tiefer in die Zeit hinein, er wird, der Generation zugehörig, gegen welche die Jugend sich auflehnte, zum geistigen Führer ebendieser Jugend. Nicht nur die Nation trauert um ihn, deren Musikalität in der Gestalt Janaceks ihre edelste Inkarnation fand – es trauert die ganze musikalische Welt um einen der Besten in dieser Zeit

*

Diesen Sommer trafen sich in Wien die deutschen Sänger zu ihrem 10. Bundesfest. Es war eine stark besuchte Zusammenkunft, mit viel Gesang, Alkohol und Patriotismus, mit lauten Reden, eitel Begeisterung und respektabler Resonanz in bestimmten Kreisen. Eine politische Kundgebung nicht zuletzt – Beweis dafür, daß gerade in einem Lager, das Andersdenkende nur allzuoft der leichtfertigen Verquickung künstlerischer oder politischer Faktoren bezichtigen will, diese Verquickung in bestem Schwange ist. Man kann sich freilich auf eine Tradition in dieser Hinsicht berufen. Der deutsche Männergesang war seit Bestehen an eine bestimmte politische Idee gebunden. Aber die Zeiten haben sich geändert, neue Kräfte, neue Mächte beherrschen die Gegenwart – die Mentalität der Sänger ist die gleiche geblieben, ist eher noch begrenzter geworden. Es entbehrt nicht der Lächerlichkeit, wenn in Jägerhemd und Loden eine aus der verhängnisvollsten Kriegspsychose bekannte Parole hervorgezerrt wird, wie „am deutschen Wesen müsse die Welt genesen“, wenn eine hohe Persönlichkeit bei offizieller Gelegenheit das Wien zur Zeit des Sängerfestes als den geistigen Mittelpunkt Deutschlands nennt. Dieses Programm, das, ein paar Werke von Schubert, die „Tageszeiten“ von Strauss und einiges Verstreute ausgenommen, in der Hauptsache teils belanglose, teils schlechte Liedertafelei umfaßte – Symbol deutschen Wesens, deutscher Kunst? Die Sänger Repräsentanten deutscher Geistigkeit? Hier muß man protestieren. Mit Kunst, mit Geistigkeit, mit Gegenwart hat das alles nichts zu tun. Nur durch Herauslösung der aktivierungsfähigen Elemente, durch systematische künstlerische Erziehung im Geist dieser Zeit wäre die Bewegung zu retten (ebenso wie die Arbeiterchöre). Das haben selbst einsichtige Beurteiler aus diesen Kreisen längst zugegeben.

# NACHRICHTEN

## KLEINE BERICHTE

Die Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hat in ihrer Generalversammlung Neuwahlen des Vorstandes vorgenommen. Diese ergaben eine Wiederwahl sämtlicher bisheriger Vorstandsmitglieder. Der Vorstand setzt sich also wie folgt zusammen: Erster Vorsitzender: Prof. Artur Schnabel; Zweiter Vorsitzender: Max Butting; Schatzmeister: Dir. Ludwig Berliner; Schriftführer: Hanns Gutman; Beisitzer: Dr. Berta Geismar, Ernst Henschel; Musikausschuß: Paul Höffer, Dr. Karol Rathaus, Wladimir Vogel; Adresse des Schriftführers: Berlin-Wilmersdorf, Jenaerstr. 5.

In Freiburg i. Br. fand die Gründungsfeier eines badischen Bruckner-Bundes unter Beteiligung einer großen Anzahl führender Musiker aus Südwestdeutschland statt.

Max von Schillings hat den Meldungen einer amerikanischen Zeitung zufolge im Verein mit dem Direktor einer amerikanischen Grammophon-Gesellschaft, Frederik Sard, die Statuten für die Gründung eines internationalen Musikparlaments entworfen. Die „Frankfurter Zeitung" berichtet über den Inhalt der Statuten: „Wir erstreben eine Annäherung zwischen den Musikern aller Länder, die unbedingt friedensfördernd wirken muß. . . . Die Verwirklichung des Planes könnte eine Lücke im Nobelpreis ausfüllen, der bekanntlich keinen Musikpreis einbegreift. Auch wäre es nur zu wünschenswert, eine internationale musikalische Kulturgemeinschaft zu schaffen, die jedoch die nationale Musik keinesfalls bekämpfen oder überflüssig machen soll. . . . Die größte Grammophongesellschaft der Welt beabsichtigt zunächst eine Stiftung von mindestens 50000 Dollar zu errichten, die im Laufe von zehn Jahren jährlich verteilt werden soll, und zwar für ein bestimmtes Musikstück oder für das gesamte Schaffen eines Künstlers; aber auch Gruppen, Vereine oder Gesellschaften, die sich um die Förderung der Musik ihres Landes besonders verdient gemacht haben, können den Preis erhalten, der auch unter mehrere Bewerber geteilt werden kann. Es sollen voraussichtlich zehn internationale Zonen gebildet werden, aus denen drei Mitglieder in den Obersten Rat gewählt werden. Aus dem Rat wird ein Komitee aus bedeutenden Musikern fünf verschiedener Länder ernannt, das sich abwechselnd in den verschiedenen Ländern versammelt, um Vorschläge für die Preisverteilung zu machen. Ende des Jahres 1929 soll die erste Zusammenkunft, wahrscheinlich in Wien, stattfinden. Ein Hauptzweck der neuen Organisation ist die Förderung des Verständnisses für zeitgenössische Musik unter den verschiedenen Völkern, das bis jetzt nur sehr mangelhaft entwickelt ist. Die 1921 in London gegründete „Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik" pflegt ausschließlich extrem moderne Musik, das Musikparlament soll vor allem die ideelle Verständigung herbeiführen. (Die Bemerkung über die „International Society for Contemporary Music" entspricht nicht den Tatsachen. Es wäre sehr zu bedauern, wenn die vorbildliche Pionierarbeit der Gesellschaft für das geplante Unternehmen ungenutzt bliebe. Die simpelste Einsicht in die kulturelle Situation spricht doch vielmehr für ein möglichst enges Zusammengehen beider Unternehmen. D. Red.)."

In Basel haben sich junge Musiker und Musikwissenschaftler zu einer Gruppe „Gruppe der Fünf" zusammengeschlossen, die sich bereits durch eigene Veranstaltungen als bedeutsamer Faktor im Basler Musikleben, insbesondere für Pflege neuer Musik erwiesen hat.

Das nächste „Schweizerische Tonkünstlerfest" wird im Frühsommer 1929 in Baden (Aargau) stattfinden.

## AUFFÜHRUNGEN

Am 20. September wird Tscherepnin's op. 33 Konzert für Flöte, Violine und kleines Orchester in Breslau aufgeführt.

Das Opernhaus in Königsberg wird unter der neuen Leitung (Intendant Dr. Schüler) am 9. September die Spielzeit mit Mozarts „Don Giovanni" eröffnen. Zur deutschen szenischen Uraufführung wurde Strawinsky's „Les Noces" erworben, welches zusammen mit Strawinsky's „Feuervogel" und Mozarts „Les petits riens" zur Aufführung gelangt. Für den September ist weiter die Erstaufführung von Hindemith's „Cardillac" vorgesehen. Walter Frey spielt am 21. September das Klavierkonzert von Toch op. 38.

Hindemith's Bratschenkonzert gelangt am 9. Oktober in Magdeburg und am 19. Oktober in Danzig zur Aufführung.

Das Stadttheater Hagen bringt am 23. September die tänzerische Uraufführung von Wiéner's „Franco américain".

Am 21. Oktober wird in Mannheim die neue Kurzoper von Toch „Egon und Emilie" (Buch von Christian Morgenstern) uraufgeführt.

Mitte Oktober wird in München-Gladbach Pierné's „Impressions de Music Hall" zur Aufführung gebracht.

Im Spielplan 1928/29 der drei Berliner Opernhäuser stehen folgende Neuheiten u. Erstaufführungen: in der Staatsoper Unter den Linden: „Ägyptische Helena" (Strauss), „Der singende Teufel" (Schreker), „Orpheus und Eurydike" (Krenek), „André Chenier" (Giordano), „Die Trojaner" (Berlioz); am Platz der Republik: „Heimliche Ehe" (Cimarosa), die drei Einakter „Diktator", „Königreich", „Meisterboxer" (Krenek), „Mahagonny" (Weill), eine neue komische Oper von Hindemith, „Spanische Stunde" (Ravel),

„Memoiren aus einem Totenhause“ (Janacek); in der Städtischen Oper: „Don Carlos“ (Verdi), „Mondnacht“ (Bittner), „Sly“ (Wolff-Ferrari), „Irrelohe“ (Schreker), „Josefslegende“ (Strauss), „Simone Boccanegra“ (Verdi), „Der Zar läßt sich photographieren“ (Weill), „Weiberverschwörung“ und ein Ballet mit der Musik zu „Rosamunde“ (Schubert).

Das Frankfurter Opernhaus hat Janaceks letzte Oper „Die Sache Makropulos“ zur alleinigen deutschen Uraufführung angenommen, die in den ersten Novembertagen stattfindet.

In Baden-Baden fand anfangs September ein klassisches Kammermusikfest unter Mitwirkung der Herren Professoren Flesch, Friedberg und Piatigorsky statt.

Am 30. September wird das Leipziger Sinfonie-Orchester ohne Dirigenten zum ersten Male in Berlin konzertieren.

In der Zeit vom 20.—23. September findet in Kassel das 16. deutsche Bachfest statt. Das Programm umfaßt einen Heinrich Schütz-Abend (Aufführung der Musikalischen Exequien), Kammermusikkonzert, Kantatenabend, Orchesterkonzert, die h moll-Messe, Festgottesdienst und Aufführung der Kunst der Fuge.

## PERSONALIEN

Licco Amar, Frankfurt a. M., wurde von den Folkwang-Schulen, Essen, als Gastlehrer zu einem Kammermusik-Kurs berufen. Weiter wurde die Münchner Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt und Inga Torshof, Essen, verpflichtet.

Am 12. August starb der tschechische Komponist Leos Janacek.

Leopold Premyslav, der frühere langjährige Konzertmeister der Berliner Staatsoper wurde als erster Konzertmeister an das Opernhaus in Königsberg verpflichtet.

Der Pianist Franz Osborn wurde als Lehrer an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, Berlin, berufen.

Kapellmeister Fritz Mahler wurde als musikalischer Leiter an das Stadttheater Stendal verpflichtet.

Intendant Ernst Legal wird die verantwortliche Leitung des Stadttheaters in Kassel neben der Leitung der Berliner Staatsoper Unter den Linden in der nächsten Spielzeit beibehalten. Zu seinem Stellvertreter wurde der frühere Oberregisseur und derzeitige Leiter der Berliner Städt. Oper in Charlottenburg, Dr. Georg Pauly, ernannt.

Dr. Albert Schweitzer, dem hervorragenden Bach-Forscher u. grossen Philanthropen, wurde der diesjährige Goethe-Preis der Stadt Frankfurt verliehen.

Carl Perron, der berühmte Heldenbariton der früheren Dresdener Hofoper, der erste Darsteller verschiedener Straußrollen, ist im Alter von 70 Jahren verstorben.

Die Nachfolge Furtwänglers im Gewandhaus wird in diesem Winter noch nicht entschieden. Furtwängler wird das Konzert für das Nikisch-Denkmal dirigieren; sonst werden Bruno Walter, Fritz Busch, Carl Schuricht die Mehrzahl der Konzerte leiten, je eines entfällt auf Gustav Brecher, Clemens Krauß und Hans Pfitzner. Die Chorkonzerte wird Karl Straube dirigieren.

Ernennungen: Privatdozent Dr. Arnold Schmitz zum a. o. Professor an der Universität Bonn. Privatdozent Dr. Oskar Kaul zum a. o. Professor an der Universität Würzburg. Universitäts-Musikdirektor Rudolf Volkmann, Jena, zum Professor. Prof. Dr. Fischer, Wien, zum o. Professor an der Universität Innsbruck.

## VERSCHIEDENES

I. Kongreß für das Deutsche Chorgesangwesen in Essen vom 8.–10. Oktober 1928. Um die wirtschaftlichen Forderungen der deutschen Chorverbände vor der Oeffentlichkeit zu vertreten, ist die Arbeitsgemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen in Berlin begründet worden. Sie umfaßt die drei Verbände: den Deutschen Sängerbund, den Deutschen Arbeiter-Sängerbund und den Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands. Um die breite Öffentlichkeit von den organisatorischen und wirtschaftlichen Wünschen und Zielen der deutschen Chorverbände zu unterrichten, ladet die Arbeitsgemeinschaft für das Deutsche Chorgesangwesen in Gemeinschaft mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und der Stadt Essen zum I. Kongreß für das Deutsche Chorgesangwesen vom 8.–10. Oktober 1928 nach Essen ein. – Anmeldungen und Auskünfte über Wohnungsgelegenheit sind zu richten an das Städtische Verkehrs- und Presseamt, Essen, Rathaus. Die Teilnehmergebühr beträgt für sämtliche Vorträge und das Festkonzert der Stadt Essen RM. 10.–. Dieser Betrag ist gleichzeitig mit der Anmeldung dem Verkehrsamt Essen einzusenden.

Eine Schulungswoche für Musiklehrende und -studierende veranstaltet der P.-V. Rheinland des R. D. T. M. in der Zeit vom 24.–30. September auf Haus Hoheneck a. d. Ruhr, Leiter ist Herr Prof. E. J. Müller, Köln. Es handelt sich hier um einen erstmaligen Versuch, in die Musikerziehung auf Grund gemeinsamer praktischer Arbeit auf neuen Wegen einzuführen.

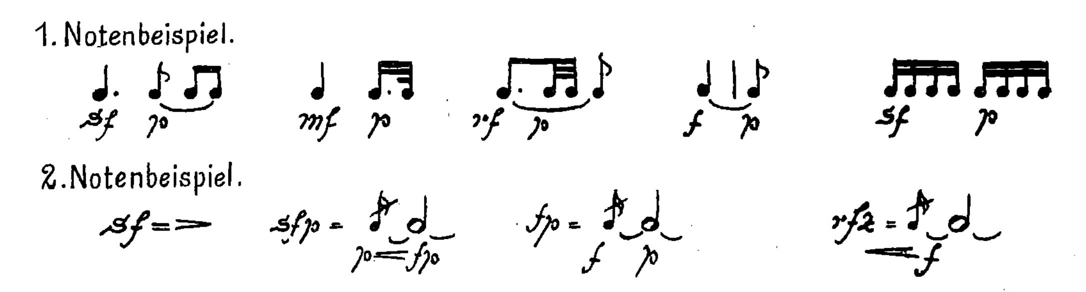
Das amerikanische Schubert-Preisausschreiben im Betrage von 20000 Dollar, das für eine Sinfonie im Geiste Schuberts erlassen worden war, hatte als Ergebnis rund 500 Werke aus 28 Ländern. Den Hauptpreis von 10000 Dollar erhielt Kurt Attenberg in Schweden für eine Sinfonie in C dur.





„Klein" TORPEDO
MIT EINFACHER UMSCHALTUNG
für
REISE
und
BÜRO
besonders geeignet
für
Gelehrte Schriftsteller, Ärzte und Gewerbetreibende

## Notenbeispiele zu dem Aufsatz
## Schmid: „Interpretation von Beethovens Streichquartetten"




## Notenbeispiele zu dem Aufsatz
## Iwanow-Boretzky: „Ein Moskauer Skizzenbuch von Beethoven"

1. Beispiel
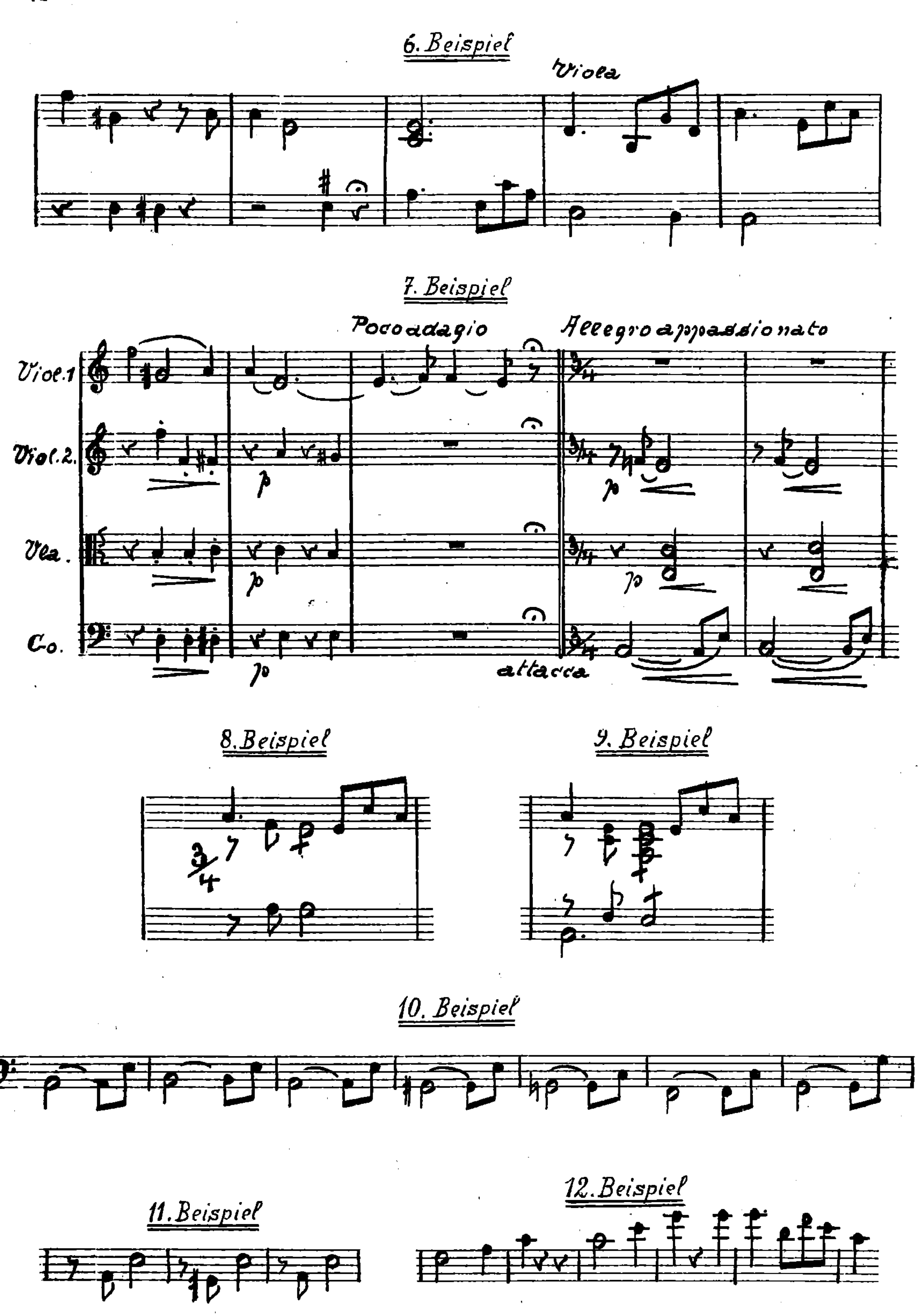
Viol. 1º
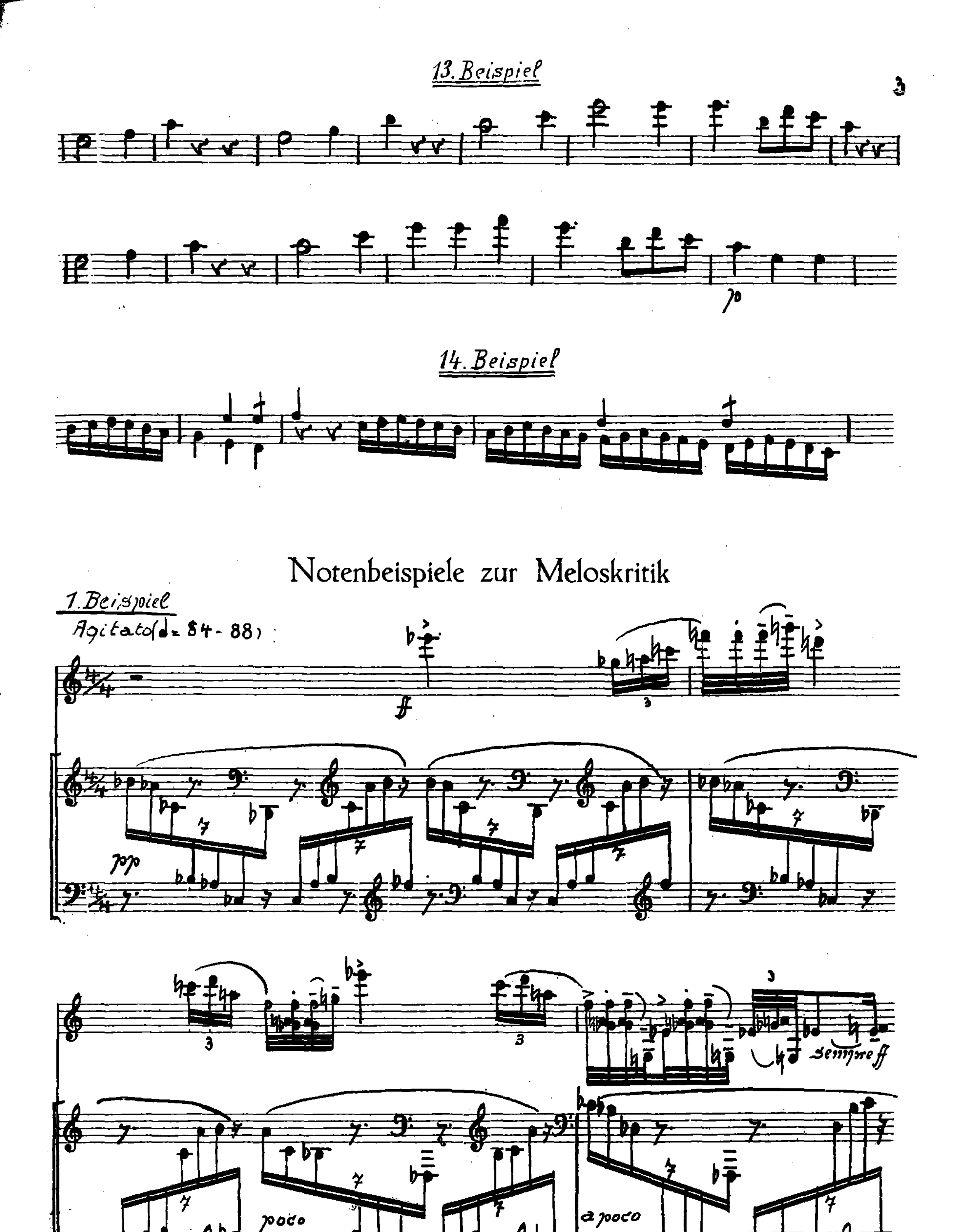
2. Beispiel
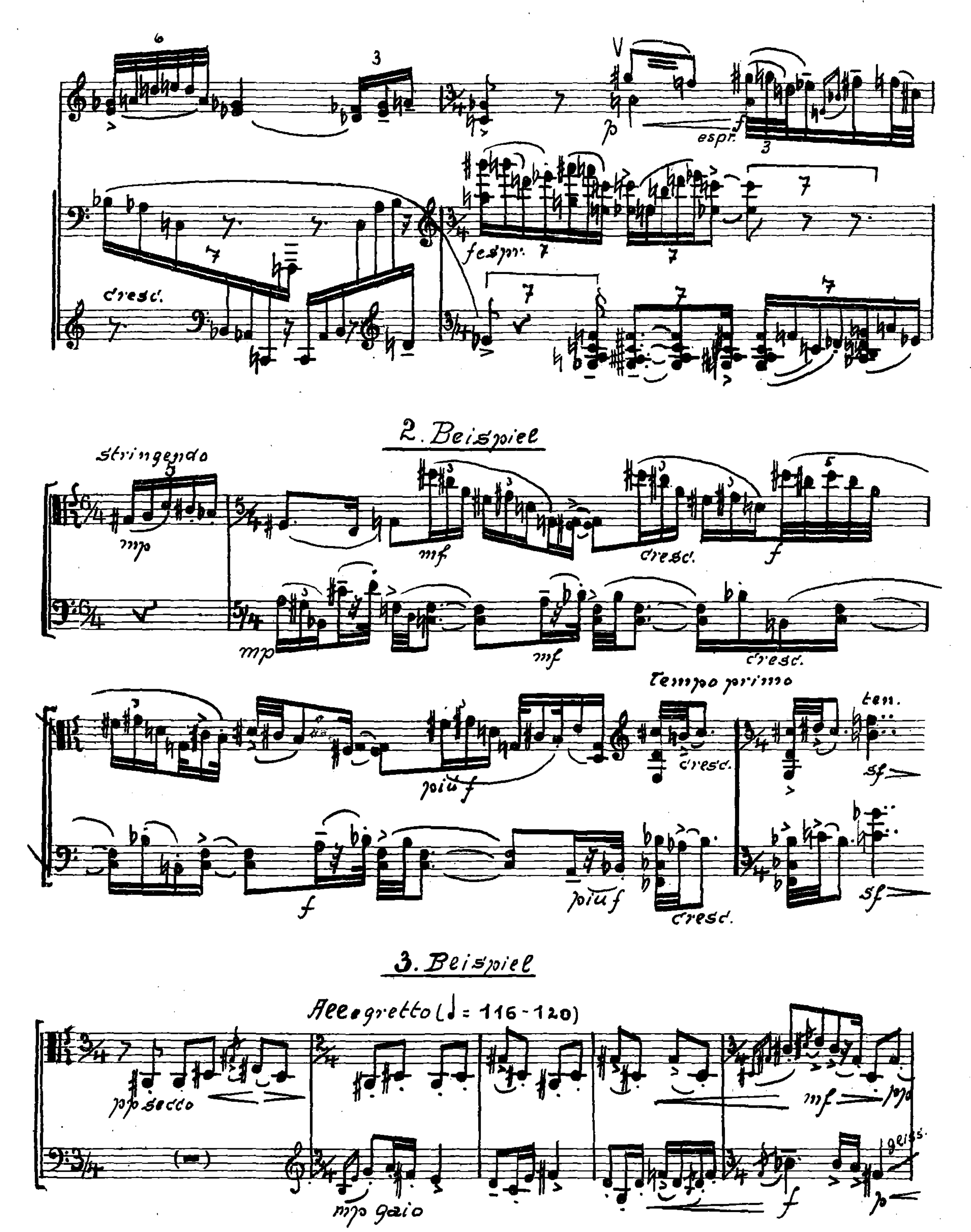
3. Beispiel

4. Beispiel

5. Beispiel


6. Beispiel
Viola
7. Beispiel
Poco adagio
Allegro appassionato
Viol. 1
Viol. 2.
Vla.
Co.
p
attacca
8. Beispiel
9. Beispiel
10. Beispiel
11. Beispiel
12. Beispiel


13. Beispiel
pp
14. Beispiel
Notenbeispiele zur Meloskritik
1. Beispiel
Agitato (♩= 84 - 88)
ff
3
pp
7
sempre ff
poco
a poco


espr.
f espr.
cresc.
2. Beispiel
stringendo
mp
mf
cresc.
f
Tempo primo
ten.
più f
sf
3. Beispiel
Allegretto (♩ = 116-120)
pp secco
mf
mp gaio
gliss.

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. 8.– Mk., halbj. 4.50 Mk, viertelj. 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

---

ZUM INHALT

Die Oper ist in den letzten fünf Jahren zum Träger stärkster und gegenwärtigster Strömungen unseres Musiklebens geworden. Sie mußte auch in dieser Zeitschrift immer wieder in den Mittelpunkt rücken. Wenn das in diesem Hefte wieder geschieht, so handelt es sich diesmal nicht um die heute von schaffenden Musikern angestrebten Lösungen des Opernproblems, sondern um die Bewegungen, die man unter dem Schlagwort einer Renaissance zusammenzufassen pflegt. Die gesteigerte Bedeutung Händels und Verdis für unsere Zeit, mit grundsätzlicher Zustimmung begrüßt, bedarf einer kritischen Abgrenzung. Sie verbindet sich mit neuen Vorschlägen für die Umgestaltung des Wagnerschen Kunstwerks.

Wir führen mit diesem Hefte die Arbeit der MELOSKRITIK, die weit über den Kreis unserer Leser hinaus Beachtung gefunden hat, in einer neuen und erweiterten Form durch. Die Kommission für Werkbesprechung wird sich nicht nur mit einzelnen Ausschnitten des gegenwärtigen Schaffens, sondern auch mit dem Schrifttum über Musik und allen wesentlichen musikalischen Neuerscheinungen auseinandersetzen. Sie fühlt sich für die Haltung der Zeitschrift im engeren Sinne verantwortlich und wird, wenn nötig, auch die gegen die Zeitschrift gerichteten Angriffe vertreten. Aus der Forderung dauernden intensiven Zusammenarbeitens ergab sich leider die Notwendigkeit des Ausscheidens für unseren in Wiesbaden lebenden Mitarbeiter Lothar Windsperger. Die Meloskritik selbst wird auf eine kleine Anzahl von Persönlichkeiten erweitert, die dem engeren Kreise der Werkbesprechungskommission nicht angehören und zu einzelnen Beurteilungen herangezogen werden. Dafür wurde der Gedanke einer Kollektivbesprechung der Berliner Musik fallen gelassen. Die erweiterte Form unseres MUSIKLEBEN, die in ihrer neuen Gestalt in diesem Heft erstmalig vorliegt, erstrebt eine kritisch informierende Spiegelung der gesamten europäischen Musik.

Die Schriftleitung.

# MUSIK

Hans Curjel (Berlin)

## ZUR RENAISSANCE DER HÄNDEL-OPER

Nicht um Händel als musikalische Persönlichkeit handelt es sich bei der in den letzten Jahren entstandenen Händel-Bewegung – der Schöpfer der Oratorien und der Orchesterwerke war ja nie vergessen worden – sondern um die Frage der Wiederbelebung der Barock-Oper, die in den Opernwerken Händels ihre reinste und zugleich qualitativ höchste Ausprägung erfährt. Dem künftigen Historiker der Theatergeschichte wird es vorbehalten bleiben. die tieferen Gründe im einzelnen aufzudecken, die zu diesen Bestrebungen führten. Gewiß ist einer der Gründe das Bestreben, dem totgelaufenen Opernspielplan unsrer Tage neue Elemente zuzuführen, und gewiß ist die ganz allgemein neu-erwachte historische Entdeckerfreude mit eine der Ursachen, die die praktische Wiedererweckung von Händel-Opern hervorriefen.

Die Bewegung selbst, die vor rund acht Jahren praktische Bedeutung gewann, hat ihre Vorstufen, die allerdings im wesentlichen von philologischen Beweggründen bestimmt waren. So wurde, offenbar aus rein gedenk-historischen Erwägungen heraus, im Jahr 1878 bei der Zweihundertjahrfeier der Hamburger Oper Händels „Almira" (in Hamburg 1705 aufgeführt) in der Bearbeitung von J. N. Fuchs wieder auf die Bühne gebracht. Im Jahr 1906 erschien als Privatdruck eine Neubearbeitung des Händel'schen „Admet" von Hans Dütschke besorgt; diese Bearbeitung ist übrigens im vergangenen Jahr einer Aufführung dieses Werkes zu Grund gelegt worden. Gegen diese gelegentlichen Versuche philologisch-begeisterter Historiker stand das Urteil der Wortführer der Musikgeschichte (Kretzschmars vor allem) und das der Theaterleiter: die Händel-Oper, so großartige Stücke sie im einzelnen in musikalischer Hinsicht bergen mag, sei als dramatische Gestalt auf der modernen Opernbühne nicht möglich; sie sei ein „Arienbündel" dem die dramatische Bewegung und Schlagkraft fehle; die Gestalten seien Figuren ohne Fleisch und Blut und ohne pyschologische Entwicklung, wie sie für eine fesselnde Bühnenwirkung unerläßlich sei; endlich das stereotype Nebeneinander von Recitativ und Arie, man bezeichnete und deutete es als eine primitive Gleichform, die den differenzierten Bedürfnissen des durch Wagner und Strauß gegangenen Opernbesuchers nicht genügen könne.

Im Jahre 1920 geschah dann der entscheidene Schritt für die Wiederbelebung der Händel-Oper. Auf Initiative und unter Leitung des Kunsthistorikers Oskar Hagen fand in Göttingen eine Aufführung von Händels „Rodelinde" statt. Die Absicht, die Hagen mit dieser prononcierten Aufführung verband, war, die künstlerische Lebensfähigkeit der Händel-Oper nachzuweisen. Typische Ironie der Geschichte, daß weder ein zünftiger Musikhistoriker noch ein Theaterpraktiker, sondern ein Außenseiter den Mut und die Überzeugung zu dieser programmatischen Tat aufbrachte! Aus dieser Aufführung der „Rodelinde" entwickelten sich die bisher alljährlich abgehaltenen Göttinger Händelfestspiele, in denen immer neue Bühnenwerke Händels zum Leben er-

weckt wurden. An sie schlossen sich eine Reihe weiterer Erweckungen von Händelopern an („Orlando" in Bearbeitung von Hans Joachim Moser, „Ariodante" in Bearbeitung von Anton Rudolph, „Tamerlano" und „Alcina" in Einrichtung von Hermann Roth); vor allem das Göttinger Vorbild führte endlich zu einer temporären Aufnahme von Händel-Opern in den Spielplan vieler deutscher Bühnen. In einer Menge von programmatischen Manifesten hat Hagen selbst und nach ihm Abert und eine Reihe von Historikern auf die künstlerische Aktualität und Lebensfähigkeit der Händel-Oper hingewiesen.

Trotzdem muß festgestellt werden, daß die Bestrebungen um dauernde Wiederaufnahme von Händel-Opern in den Bühnenspielplan zunächst mißlungen oder mindestens ins Stocken geraten sind. Die Zahl der Händel-Opernaufführungen ist in den letzten Jahren immer geringer geworden. Die mit ungeheurem Enthusiasmus eingeleitete Bewegung beschränkt sich heute im wesentlichen auf die eine oder andere kurzbefristete Wiederaufnahme der oder jener Händel-Oper, die unter dem Gesichtspunkt der „künstlerischen Ehrenpflicht", bestenfalls mit der Absicht eines künstlerischen Experimentes unternommen wird.

Was ist die Ursache? Ist sie in der allgemeinen Opernkrise zu suchen, die sich im starken Nachlassen des Interesses für die Oper überhaupt bemerkbar macht? Liegt sie im Wesen der Barockoper begründet, wie die Historiker und Kritiker des 19. Jahrhunderts glaubten? Oder liegt sie vielleicht in der Art der praktischen Methode der Wiedererweckungs-Bestrebungen?

Die Anfänge der Händel-Bestrebungen Hagens, dessen Weitblick und Mut nicht hoch genug gepriesen werden kann, sind zeitlich verbunden mit der Bewegung des Expressionismus. Mit einem Bereich seiner geistigen Konstitution steht sie in Parallele: mit der Zielsetzung, Ausdruck an sich zu gestalten, der beispielsweise in der Malerei zu der Losung „los von der malenden Malerei, los vom Gegenstand" und damit zu der reinen Abstraktion, d. h. zur Gestaltung des Ausdrucks reiner Formen geführt hat. Unter solchem Aspekt sah der entfaltete Expressionismus alle klassische Kunst und von hier aus hat er die Wendung zu der sogenannten „Neuen Klassizität" genommen. Und von hier aus mag auch Hagen zur Händel-Oper gekommen sein. Wie sehr er andrerseits im Expressionismus, in der Geistesbewegung des Überathmosphärendruckes befangen war, geht aus seinen Methoden der Bearbeitung hervor, in denen er auf dramatische Spannung, auf dramatischen Aufbau und dramatische Steigerung im Sinne des modernen Musikdramas ausgeht. Hagen und nach ihm fast alle Händel-Bearbeiter (mit Ausnahme von Herman Roth, der sich in seiner letzten Händel-Einrichtung, der „Alcina", grundsätzlich von dieser Auffassung gelöst hat) gehen also von der Auffassung aus, daß der Oper Händels eine handlungsmässige und auch psychologische Straffung nottue, die, wie immer wieder gesagt wird, vom Publikum des heutigen Operntheaters (also vom Wagnergesättigten Publikum!) verlangt wird. Unwillkürlich treten Hagen und seine Nachfolger mit dieser Forderung den Historikern und Theaterpraktikern des 19. Jahrhunderts bei, die eine Aufnahme der Händel-Oper wegen ihres angeblich undramatischen und schemenhaften Charakters als unangebracht bezeichnet haben. Der Unterschied zwischen Hagen und den früheren „Kennern" liegt allein darin, daß Hagen deren von vornherein ablehnende Skepsis durch den enthusiastischen Willen zum Experiment ersetzt hat. Aber gerade darin, daß auch Hagen nicht primär vom Wesen der Barock-Oper ausging, sondern daß

er sie unter dem Gesichtswinkel der Oper des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts betrachtete, und deshalb ihr Wesen im Kern umzubiegen trachtete, darin scheint mir die wesentliche Ursache dafür zu liegen, daß die weitangelegte Händel-Bewegung zunächst mißlungen ist.

Zwei grundsätzlich verschiedene Einstellungen waren also bisher fast ausschließlich bei den Bemühungen um die Händel-Oper maßgebend: philologische Gelegenheits-Sympathie, bzw. das Bestreben kühler wissenschaftlicher Genauigkeit (wie bei Chrysanders Gesamtausgabe) einerseits und das Bestreben um künstlerische Aktualisierung d. h. Umgestaltung im Sinn der Oper des 19. Jahrhunderts andrerseits. Beide Einstellungen haben ihre Verdienste, die für die Frage der heutigen Aufführung vorliegenden Probleme sind jedoch der Lösung nicht zugeführt worden. Daß solche Probleme, und zwar Probleme sehr vielgestalteter Art, vorliegen, steht fest.

Aufführungen genau in der Originalgestalt sind nicht möglich: Übersetzung des italienischen Textes muß hergestellt werden, die Kastraten-Partien müssen einer anderen Stimmlage (meist entweder Sopran oder Tenor) zugeschrieben werden, aus den oft vorliegenden Varianten muß eine bestimmte Fassung ausgewählt werden. Es ist also schon von diesen Punkten wenn nicht eine Bearbeitung so doch mindestens eine Einrichtung der Werke notwendig. Zu diesen schon vor der praktischen Aufführung zu lösenden Fragen treten die Probleme der unmittelbaren Aufführungspraxis: die Fragen der Tempi und der Dynamik, die Fragen der Kürzungen und vor allem die Frage des Bühnenbildes, der Kostüme und der Regie, die unmöglich durch eine glatte Anlehnung an originale Anhalte, wie sie etwa in alten Kupferstichen oder dergleichen vorliegen, gelöst werden kann.

So groß und problematisch diese Vieldeutigkeit des gleichsam materiellen Bestandes der Händel-Oper auch sein mag, so klar und absolut faßbar erscheint die zentrale Eindeutigkeit ihrer Gesamtstruktur; eben das System der Barockoper, deren Wesen im Typisieren (nicht im individuell Psychologisierten) und im Architektonischen (nicht im bewegungsmäßig dramatisch Gesteigerten und Geballten) liegt. Wird diese Struktur angegriffen, wie dies durch die Hagen'sche Bearbeitungsmethode geschehen ist, so wird der Lebenskern erschüttert; das Gefüge muß sich verzerren, die ausstrahlende und mitreißende Kraft, von denen die Werke ursprünglich erfüllt sind, muß verloren gehen.

Ein Teil der Fachkritik hat von ähnlichen Gesichtspunkten aus die Göttinger Bearbeitungen abgelehnt. Steglich vor allen hat auf das zuweilen sogar in Bezug auf die Tonartenfolge unantastbar logische Gefüge der Händeloper aufmerksam gemacht und die Wiederherstellung der originalen Form verlangt. Roth hat aus solcher Einstellung die praktischen Folgerungen gezogen und erst kürzlich mit einer in Leipzig zur Aufführung gebrachten Einrichtung der „Alcina“ den Beweis für ihre Richtigkeit erbracht, nachdem er in früheren Bearbeitungen des „Tamerlano“ noch im Bann der Aktualisierungsbestrebungen gestanden hatte.

E i n r i c h t u n g – n i c h t B e a r b e i t u n g; dies ist die Forderung, die bei heutigen Aufführungen von Händelopern erfüllt werden muss. Die wichtigsten Fragen, die hierbei zu lösen sind, seien wenigstens angedeutet:

Frage der Übersetzung: sie hat ein Höchstmaß von Wörtlichkeit zu wahren; insbesondere muß den wesentlichen musikalischen Phrasen gegenüber der originale Text-

inhalt entsprechen. Beispielsweise muß etwa einem musikalischen Vordersatz der inhaltlich zugehörige textliche Vordersatz unterlegt bleiben; Umstellungen von textlichen Vorder- und Nachsätzen führt zu unheilbaren künstlerischen Diskrepanzen. Kann der Reim ohne Zwang und ohne textliche Umdeutung erhalten bleiben, so bleibe er erhalten; ist dies nicht möglich, so kann er, der durchaus kein integrierender Bestandteil des barocken Operntextes ist, ohne weiteres fallen. Die Übersetzung selbst (auch besonders im Secco) muß den Inhalt verständlich machen; expressive Wendungen und Stimmung erzeugende Aphoristik widersprechen dem Wesen des Barock-Textes wie natürlich auch der barocken Musik.

Frage der Stimmlage: in Bezug auf die Frage der Übertragung der Kastratenpartie muß die Entscheidung ob Sopran oder Tenor bezw. Alt oder Bariton den jeweiligen Besetzungsmöglichkeiten untergeordnet werden. Grundsätzlich wird jedoch etwa dem Tenor der Sopran vorzuziehen sein, weil dadurch das abstrakte Element gewahrt bleibt, das dem Kastratensopran innewohnt.

Frage der Gesamtstruktur: wenn auch Steglichs Auffassung von dem festen tonartlichen Gefüge nicht grundsätzlich für alle Händel (bezw. Barock)-Opern gilt, so ist doch die Gesamtstruktur von solch absoluter architektonischer Logik erfüllt, sodaß im allgemeinen keine Umstellungen in der Folge der Recitative und Arien möglich sind. Auch das da Capo ist grundsätzlich zu wahren; durch seinen Wegfall verliert die Arie ihre Proportion. Wo Händel selbst auf das da Capo verzichtet, ist die Arie von vorneherein anders angelegt als bei der üblichen da Capo-Arie. Allerdings wird es gelegentlich Grenzfälle geben, in denen eine Streichung des da Capo möglich sein kann; es sind diejenigen Arien, deren Struktur den da Capo-losen Arien verwandt ist. Streichung von ganzen Arien oder Recitativ-Teilen kann nur unter dem Gesetz der Gesamtproportion erfolgen. Es ist bekannt, daß Händel selbst gelegentlich einzelne Teile gestrichen hat. Werden heute Striche durchgeführt, so muß sich an ihnen sowohl das historische Wissen desjenigen, der die Oper einrichtet, wie auch seine Intuition und sein Qualitätsempfinden bewähren, denn falsche Striche können eine völlige Vernichtung der Werke zur Folge haben.

Diese Forderungen mögen zunächst als Ergebnisse der musikalischen Philologie erscheinen. Im positiven Sinn sind sie es gewiß. Darüber hinaus sind sie Ergebnisse einer lebendigen historischen Anschauung, die in dem gegebenen historischen Tatbestand die wahre Quelle für die Wiederbelebung von Werken historischer Kunst sieht. Der historische Tatbestand vermag dann am stärksten lebendig zu werden, wenn sein Wesen in ungebrochener Weise dargestellt wird.

Dies gilt in erster Linie natürlich auch für die Musik selbst und ihre Aufführung. Auch hier wird dann die stärkste Lebendigkeit erzielt werden, wenn der originale Orchesterklang gewahrt bleibt. Also weder dynamische Ausdeutung (von unerlaubten Uminstrumentierungen ganz zu schweigen!) noch rhythmische Differenzierung! Allerdings verlangt eine solche Wiedergabe, die von aller künstlichen „Belebung" absieht, eine umso größere Intensität latenter musikalischer Spennung und rhythmischen Atems, sodaß gerade die Forderung nach gewisser monumentaler Uniformität, unter der man früher lederne Schulmeisterei vermutete, ein Höchstmaß unmittelbarer musikalischer Vitalität und Beseelungskraft voraussetzt.

Die Frage der szenischen Realisierung der Händel-Oper birgt die allerschwierigsten Probleme. Nachdem von vornherein formaler Anschluß an das originale Bühnenbild ausscheidet, erhebt sich hier von neuer Seite her die Frage der Aktualisierung: können die bildkünstlerischen Gestaltungsprinzipien und Gestaltungsformen der jeweiligen Gegenwart angewendet werden? Die Frage wird bejahend beantwortet werden können, sofern die Anwendung zeitgemäßer Formprinzipien unter der Gesetzlichkeit barocken Szenenaufbaus geschieht. Die barocke Raumspannung und Raumstruktur muß also erhalten bleiben; sie kann als absolutes Gestaltungsprinzip ohne weiteres erhalten bleiben, selbst wenn die Formen im einzelnen beispielsweise aus dem kubischen Formenvorrat der Gegenwart genommen sind. Was die Regie betrifft, so wird eine einfache Stilisierung das Gegebene sein. Die gestische und tänzerische Ausdeutung der Musik, wie sie im Anschluß an Göttingen in Gebrauch gekommen ist, wird dagegen als eine Aufpulverung abzulehnen sein, deren die Händel-Oper durchaus nicht bedarf. Gerade diese Methode, die allzu rasch zur Manier geworden ist, mag zu gutem Teil die Schuld daran tragen, daß Händelaufführungen in einen gewissen Mißkredit geraten sind.

Andrerseits weisen gerade die Probleme der Bühnengestaltung und der Regie auf den Kernpunkt der Frage, ob eine Wiederaufnahme der Händel-Oper möglich sie. Die barocke Raumstruktur liegt ebenso weit jenseits alles zeitlich Gebundenen wie die musikalische und dramatische Struktur der Barock-Oper. Dieses Absolute, das selbstverständlich im Gewand des Zeitlichen (also im Gewand der barocken Musik und des barocken szenischen Rahmens) auftritt, ist die Keimzelle der ungebrochenen und ewigen künstlerischen Lebendigkeit, die von der Barock-Oper grundsätzlich ausgeht. Handelt es sich nun obendrein wie bei Händels Werk um Schöpfungen höchster, individuell bestimmter Qualität, so ist damit die Frage doppelt bejahend zu beantworten.

Allerdings müssen die zwei wesentlichen Voraussetzungen erfüllt werden: die künstlerische Struktur der Werke muß bestehen bleiben und ebenso müssen musikalische und szenische Realisierung dem Absoluten des künstlerischen Kerns der Werke entsprechen. Insofern handelt es sich hier in erster Linie um ein Aufführungsproblem. Und deshalb nur um einen Sonderfall des allgemeinen Opernproblemes, da dessen Lösung allein in der Frage des Wie der Aufführungen gefunden werden kann.

Hans Schultze-Ritter (Berlin)

## VERDI-RENAISSANCE

Verdis Opern stehen seit jeher im Spielplan der deutschen Bühnen mit an erster Stelle. Ihre Zugkraft auf das Opernpublikum hat im Laufe der Jahrzehnte nicht nachgelassen. Selbst dem mächtigen Gegendruck der Wagnerschen Musikdramen haben sie standgehalten. Und jetzt erleben wir eine weitgehende neue Belebung von solchen Werken Verdis, die bisher in Deutschland entweder vergessen oder nur bruchstückweise bekannt waren. Luisa Miller, Don Carlos, Die Räuber, Macbeth und andere kommen an großen Bühnen heraus. „Die Macht des Schicksals" erzielte bei glänzender Aufführung in Berlin und Dresden einen durchschlagenden Erfolg und wurde zu einem ausgesprochenen Kassenstück.

All dies ist aus der augenblicklichen Lage der Oper durchaus begreiflich. Der mächtige Zauber Wagners hat an Wirkung verloren. Er mußte an Wirkung verlieren bei einer Generation, die der Symbolistik eines romantischen Idealismus entwachsen ist, die auf knappe und präzise Gestaltung hält und lieber das Triviale in Kauf nimmt, als dem Vagen und Verstiegenen sich hinzugeben. Und gerade heute ist in der Tat eine Neuinszenierung Wagnerscher Musikdramen in solchem zeitgemäßen Sinne ein höchst problematisches Unternehmen. Gerade die eminente theatertechnische Fantasie Wagners hat Dichtung, Musik, Mimik und Bühnenbild in einen einmaligen und festen Rahmen gepreßt, den man nicht irgendwo lockern kann, ohne die Wirkung des Ganzen zu gefährden.

Die Nachfolge Wagners, soweit sie produktiv war, hat sich zwar von philosophisch-ästhetischen Bindungen des Gesamt-Kunstwerkes befreit und ist sogar bis zum stilisierten, selbst ironisierenden Spiel gelangt. Desto mehr aber hat sie sich an die psychologisierende Ausdeutung komplizierter seelischer Vorgänge verloren. Damit wurde das Gleichgewicht der Kräfte gefährlich verschoben. Die Musik als Dienerin des Wortes gewann zwar unerhört an illustrativen Ausdrucksmitteln, verlor aber umsomehr an eigener Kraft und Bedeutung.

Ein Umschwung ist eingetreten, der die Oper aus einem neuen Verhältnis ihrer Elemente regenerieren will. „Oedipus rex" und „Cardillac" sind seine Marksteine. Hier bestimmt eine formal streng gebundene Musik entscheidend das Geschehen auf der Bühne. Die Oper eben als „Oper", nicht mehr oder minder als verkapptes Musikdrama, steht wieder neu zur Diskussion.

Es ist entwicklungsgeschichtlich leicht einzusehen, daß in dieser Situation gerade die früheren Opern Verdis neues Interesse erregen konnten. Dem veränderten Blickpunkt entspricht ein neues Bild. Man erkennt die bühnensichere Schlagkraft dieser Musik, die tanz- und liedmäßig geschlossene Formen zu weitgespannten Abläufen voll intensiver Lebendigkeit zusammenschweißt. Der dramatische Affekt ist mit unmittelbarer Verve hingesetzt, die Situation mit schärfster Präzision erfaßt und musikalisch knapp und treffsicher gestaltet. Das Zusammenwirken realistischer Kraft und formaler Geschlossenheit erzeugt Momente von stärkster Bühnenwirksamkeit, wie sie in dieser Weise nur der Oper eigentümlich sind. Man denke etwa an den leidenschaftlichen Abschied René's und Amelia's zu der kontrastierend stilisierten Menuettmusik des „Maskenballes". Gerade die formbildende Kraft der Musik strafft an solchen Stellen die theatralischen Vorgänge, durchleuchtet sie gleichsam von innen heraus und verleiht ihnen dadurch eine ungeahnte Plastik.

Es ist klar, daß hier das Wort zu peripherer Bedeutung herabgedrückt wird. Nicht eine Dichtung, sondern ein Libretto wird vertont. Unbeschwert von literarischer und philosophischer Belastung wird der Opernbühne gegeben, was sie braucht. Das literarische Niveau etwa der Schillerschen „Räuber" oder des Shakespeare'schen „Macbeth" wird in den entsprechenden Opern gewiß nicht erreicht. Dazu ist auch hier vieles noch zu schablonenhaft, zu äußerlich. Erst in später Reife gelingt ein „Othello" und ein „Falstaff", in denen seelische Differenziertheit und ungebrochene musikalische Kraft zu einer geistigen Höhe zusammenwachsen, die der Shakespeareschen nichts nachgibt.

Der junge Verdi läßt oft noch einem elementaren Musiziertrieb die Zügel schießen. Seine Musik ergeht sich dann leicht in schematischen Wiederholungen oder allzu billigen Effekten, die unnötig die Gesamtentwicklung aufhalten. Man hat von jeher versucht, durch Striche, ja sogar Umstellungen Abhilfe zu schaffen, aber mit zunehmender Erkenntnis der architektonischen Kraft Verdis ist man auch hier vorsichtiger geworden. Denn im großen Zug der dramatischen Entwicklung und in der musikalischen Gliederung ihres Verlaufes ist er Meister. Die simple Gradlinigkeit seiner literarisch verpönten Textbücher verhilft ihm zu übersichtlicher Geschlossenheit des musikalischen Aufbaues. Sie bewahrt ihn vor der Gefahr, sich ins psychologisierende Detail zu verlieren und bietet ihm doch Gelegenheit zu eindringlicher, individueller Prägung. Man vergleiche etwa die Arien des Präsidenten (Luisa Miller), Rigolettos und Philipps (Don Carlos), die die jeweilige theatralische Situation und Persönlichkeit aufs Schärfste individuell charakterisieren und doch dabei musikalisch in sich vollkommen geschlossen sind.

In Deutschland konnte erst mit einem gewißen Verebben der Wagnerschen Epoche der Blick für die starken und echten Bühnenqualitäten Verdis frei werden. Dementsprechend hat sich auch ein Wandel in der musikalischen Beurteilung vollzogen. Vorüber ist jene Zeit, da gerade der deutsche Musiker mit einem gewissen vornehmen Dünkel die Opern Verdi's abtat wegen ihrer oft primitiven Begleitung und der allzukantablen Melodienseligkeit. Mit ganz neuen Augen sieht man jetzt diese Musik, die früher nicht gelehrt, nicht kontrapunktisch genug erschien. Man bewundert heute die kunstvolle Sparsamkeit und subtile Behandlung des Orchesterparts, der unter bewußtem Verzicht auf polyphon-sinfonische Haltung sich stets der Bühne unterordnet. Man hat ein Ohr bekommen für den reinen ungemischten Klang der Instrumentierung, die bei allem Glanz der Farben stets durchsichtig ist und den Sänger, trägt statt ihn zu erdrücken. Denn im vokalen Part liegt der Schwerpunkt dieser Musik. Die menschliche Stimme schwingt in der Unmittelbarkeit ihres sinnlichen Wohlklangs. Ihre Eigenart bestimmt auch die echt gesangsmäßige und charaktervolle Melodik, die in der organischen Gliederung ihres Wachstums zugleich die Formgebung entscheidend beeinflußt und im Gegensatz zur „unendlichen Melodie“ klare Gestalt und präzise Abgrenzung schafft. Im Aufbau der Solo-Szenen wie in der Entwicklung der plastischen Ensembles. So ist auf natürlichste Weise die Bühne selbst in den Mittelpunkt des Interesses gestellt. Hier und nicht im Orchester ist der Ausgangspunkt der Triebkräfte zu dramatischer und musikalischer Entwicklung.

Dieser Typ der italienischen Gesangsoper gelangt durch die glückliche Struktur seiner Elemente zu einer Schlagkraft der Bühnenwirkung, wie sie in der instrumental bedingten Oper Deutschlands selten ist. Er verwendet alle Mittel in ihrer stärksten Stofflichkeit: eine auf Spannung gestellte Handlung paart sich mit Musik von intensivem, sinnlichem Reiz. Im Gegensatz zum Musikdrama gibt es hier kein Problem als nur das der Oper selbst. Verdi hat es gelöst in den verschiedenen Epochen seines langen Lebens auf verschiedene Weise und nicht immer mit gleichem Glück, aber aus einer im Wesentlichen stets gleichen Einstellung. Die Stofflichkeit der Mittel gab ihm die unmittelbare theatralische Sinnfälligkeit, die er von der Oper verlangte. Aber gerade aus dieser Stofflichkeit heraus wuchsen ihm die formalen Kräfte zu, die den Stoff selbst banden, und das Werk steigerten zu

einem künstlerisch einheitlichen, durchaus konkreten Ganzen von höchster stilistischer Noblesse, gleich weit entfernt von reisserischem Verismus wie von abstraktem Musizieren.

Verdi ist stets populär gewesen. Aber das breite Publikum liebte ihn meist aus anderen als künstlerischen Motiven und oft mit etwas schlechtem Gewissen. Im Grunde sah man in ihm doch mehr den skrupellosen, oberflächlichen Musikanten, dessen Melodien dem Ohr schmeichelten, dessen Personen leere, phrasenhafte Attrappen waren. Erst jetzt erkennt man den hohen Ernst und die innere Fülle seines Schaffens. Ein Rigoletto, eine Traviata erscheinen uns jetzt aus neuer Einstellung wahr nnd echt.

Die Verdi-Renaissance vermittelt uns die Kenntnis von unbekannten Werken Verdis früher und mittlerer Periode. Sie hat schon positive Erfolge erzielt. Ob alles, was sie wieder ans Licht bringt, zum dauernden Gewinn für die Opernbühne wird, bleibt abzuwarten. Jedenfalls ist zu bedenken, daß Verdi erst allmählich zur Meisterschaft gereift ist und in seiner Frühzeit noch manches mit allzuleichter Hand hingeworfen hat. Hier steht oft das Geniale neben dem Trivialen, Unvergängliches neben Alltäglichem. Nicht immer wird es gelingen, durch Bearbeitung einen Ausgleich zu schaffen. Und es steht zu befürchten, daß nach den ersten Erfolgen die Neuaufführung Verdischer Opern zu einer Konjunkturangelegenheit herabsinken kann, bei der man auf ein Publikum spekuliert, das alle Sensation einer Erstaufführung erleben will, ohne sich dabei mit schwierigen Problemen herumschlagen zu müssen. Denn natürlich geht etwa ein „Macbeth" leichter ein als ein „Oedipus rex". So würde ein „Dienst am Publikum" geleistet, der ohne großes Risiko wohl guten materiellen Ertrag bringen mag, aber neuer Entwicklung den Weg verbaute. Man könnte auf diese bequeme Weise „zeitgemäß" sein, ohne den wichtigeren und schwierigeren Forderungen der Stunde gerecht zu werden. Dann könnte die „Verdi-Renaissance", so sehr sie den künstlerischen Zielen unserer Tage gemäß ist, zu einer Reaktion umschlagen.

Roger de Campagnolle (München)

# DER GEKÜRZTE WAGNER

Eine beinahe ärztliche Anregung [1].

1.

Nicht der durch gelegentliche, mehr oder weniger willkürliche „Striche", sondern der nach einem bestimmten Gesichtspunkt planvoll und durchgreifend gekürzte Wagner — davon soll hier die Rede sein.

Trifft mich Frevler kein Blitz? Nein, höchstens der stumpfe Dolch eines Wagnerianers. So sind die Zeiten gewandelt.

Einer in Sachen der Kunst nie dagewesenen Reklame, für die Wagner selbst in vielen Schriften die Stich- und Schlagworte ausgegeben hatte, war es gelungen, die Massensuggestion zu erzeugen, sein Musikdrama sei etwas unvergleichlich Vollendetes (und unvergleichlich Deutsches). Sie währte dreißig Jahre.

[1]) Wir geben diesen Anregungen eines Nichtmusikers gern Raum. Der Verfasser, ein Arzt, ist den Verehrern Richard Dehmels vielleicht als Freund des Dichters nicht unbekannt. Die Schriftleitung.

Das erste weithin sichtbare Zeichen der Ernüchterung war: Parsifal auf profanen Opernbühnen. Wider des Meisters ausdrücklichen Wunsch und Willen! Da sahen schon Manche: Wagner war also kein Gott . . .

Hier denkt jeder an Nietzsches „Fall Wagner"; aber es sei auch eines Buches gedacht, das als erstes dieser Ernüchterung starken Ausdruck verlieh und zwar schon 1913, als noch Kühnheit dazu gehörte: Emil Ludwigs „Wagner oder die Entzauberten". Zusammen mit Nietzsches Warnung und einigen wenigen anderen Schriften (darunter Jul. Babs Romantikerbuch „Fortinbras") erfüllt es eine wahrhafte Kulturaufgabe: dem Augiaswust der Wagnerliteratur, der im edlen deutschen Büchertempel Säle füllt (und nicht die rühmlichsten), die Wage zu halten. Sein beissender Ton ist herausgefordert durch die anmaßende Unduldsamkeit, mit der Wagner seine Anschauungen, die seinem Können (und Nichtkönnen) entsprangen, als Gesetze verkündete; sein Radikalismus ist verzeihlich, ja fruchtbar einem Geiste gegenüber, der auch heute noch nicht klar genug erkannt ist: als formenzerstörender Ungeist, umso gefährlicher, als er von einem musikalischen Genie getragen war.

Ludwig macht uns bewusst, warum unser Inneres sich von Wagner abkehren mußte, von dieser sinnlichen Schwüle, krampfigen Übersteigerung, tiefen Unwahrhaftigkeit des Ideals; er zeigt uns, wer sich in diesen Werken spiegelt, welcher Mensch hinter ihnen steht . . .

2.

Aber von einer geliebten Person, die unser Herz betrog, fallen wir (leider) erst ab, wenn sie anfängt, auch unsere Sinne zu beleidigen: was hat unser Ohr und Auge so wagnerunlustig und -müde gemacht?

„Wagner hat erhabene Augenblicke, aber fürchterliche Viertelstunden . . ." dieser Seufzer entfuhr schon einem der ersten französischen Wagnerverehrer. Es ist das ungeheuerliche Ausmaß der späteren Werke, das unsere aus der Hypnose erwachten Nerven foltert, es sind die furchtbaren Steppen des Sprechgesangs, die wir um der Oasen der musikalischen Kernstücke willen durchschmachten müssen; diese endlosen Strecken eines halb gesprochenen, zumeist geschrieenen Singens, dessen Worte – das vor allem peinigt – man nur halb versteht, weil ununterbrochen ein hunderstimmiges Orchester sie begleitet. Begleitet? Manchmal gewiss, und wundervoll die Worte unterstreichend; aber sonst begleiten eher die Sänger das Orchester und dieses spielt das ganze Stück hindurch, fünf Stunden lang, ein seltsames Sinfoniekonzert . . . Es spielt die berühmt-berüchtigte Unendliche Melodie, ein Tongewebe, worin Melodienbruchstücke, die etwas besonderes auszudrücken haben, in immer neuen Färbungen und Verschlingungen wiederkehren; ein Tonfluten, worin Form und Rhythmus absichtsvoll verschwimmen und wie Kristalle die sich verflüssigen, ineinander überfließen; ein Tongewoge, trotz den hin und wieder auftauchenden „5 bis 15 Takten", die Nietzsche als Wagners intimste und kostbarste Worte rühmt, eintönig wie das Meer.

Was will diese Orchestermusik? Sie soll nach Wagners Willen die Handlung unserem Gefühle näher bringen und so in ihrer tiefen Bedeutung erst verständlich machen. Welch tragikomischer Widerspruch! Damit sie das könne, müßte man ja vor allem die Worte des Sängers verstehen! Man wende nicht ein, daß man dazu ja das Textbuch habe: am allerwenigsten darf sich auf diese Krüppelbrücke Wagner berufen, der sein

Wort-Ton-Drama das „Gesamtkunstwerk der Zukunft" hieß, dazu bestimmt, auch das Schauspiel, das gesprochene Drama zu ersetzen . . .

Gequält hängen wir viertel-, halbe Stunden lang zwischen Schreigesang und Orchestergewoge, bis wir wiedereinmal, erfreut und erfrischt, eine Kette von Worten verstehen, eine Szene uns fesselt und uns unser Elend vergessen macht, ein „göttlicher Augenblick", ein musikalisches Kernstück uns aufatmend emporreißt . . . um wieder zu versinken im brodelnden Sumpfe. Und dies durch viele Stunden, bis der Wagnerabend gefüllt ist, bis wir uns, die Nerven in der zitternden Erregung der Übermüdung, erheben, erschlagen, kleingemacht. . . . Eigentlich hätte man ja grade morgen ein ausgeruhtes Hirn gebraucht (und welchen Tag nicht?!); aber immerhin: wie fabelhaft wohlfeil man solch schweren Abend kauft, solch schwere Musikermüh'! Nur wenig teurer wie so was Leichtes, Halbsolanges: Figaro, Freischütz, Troubadour.

3.

Was ist eine Oper? Was war sie vor Wagner, neben Wagner, was wird sie für alle Zeiten sein? Im Wesenskern: ein Kranz von Gesängen, in ihrer Wirkung dadurch wunderbar gehoben, daß ihre Sänger in ein außerordentliches Schick gestellt sind: in einem Drama handeln und leiden.

Man denke sich: im Konzertsaal wird ein Liebeslied gesungen; um wieviel mehr wird dies Lied uns ergreifen, wenn wir eben von diesem Sänger (aus seinem Privatleben) gehört haben, daß er in einem schweren Liebesschicksal steht . . . oder unheilbar erkrankt ist . . . Das ist das Geheimnis der Oper.

Die in ihren Tiefen geöffnete, aufgebrochene Menschenseele, die in Gesang ausbricht vor dem Throne des Schicksals – das ist Oper, in ihren Gipfeln eines der erhabensten Gebilde der Musik.

Und damit sind ihre Gesetze von selbst gegeben:

1. daß den Gesängen als Entladungen eine (hier ist das Modewort geboten) geballte scharf umrissene, sich ab- und heraushebende Formung eignet;
2. daß das Drama aufwühlen und durch vielerlei menschliche Empfindungen hindurchführen muß, damit unsere tiefe Teilnahme erweckt und erhalten werde;
3. daß die Sänger sich als Personen des Dramas zu fühlen haben, nicht als großer Tenor und Primadonna sich selbst in Szene setzen dürfen;
4. daß die Inszenierung nicht die Aufmerksamkeit auf sich ablenken darf, weder durch Pracht noch durch auffallende historische Treue noch durch auffallende, wenn auch Vereinfachung erstrebende Stilisierungsversuche;
5. daß die Worte des Dialogs als des Trägers der Handlung verständlich sein müssen, d. h. daß, ob er gesprochen, halb oder voll gesungen werde, die Orchesterbegleitung sich Zurückhaltung aufzuerlegen hat, denn besonders die Sänger versteht man meist selbst aus der Nähe schlecht.

Im übrigen gelten auch für die Oper die ewigen Grundgesetze aller Kunst: der Form, des Maßes, des Gliederspiels und des Kontrastes – Gesetze, die unzerstörbar und unzerschwatzbar sind, weil sie nicht auf Willkür, sondern auf den natürlichen Reizgesetzen der menschlichen Sinne beruhen.

Dem Ideale der Oper ist unser großer Gluck als Erster nahe gekommen. Es ist dann wieder viele Male mißverstanden und entstellt worden; wir sehen bald, von wem

am schlimmsten. Kein Wunder, denn zum Zauber dieses Kunstgebildes gehört, daß es eines der künstlichsten, der Wirklichkeit fremdesten, entrücktesten ist. Es ist aufgebaut aus lauter Widersprüchen zur Realität (eine schöne Darstellung dieser Paradoxien gibt Oskar Bie in seinem Opernbuch), die nur dann sich aufheben und zur höheren Wahrheit werden, wenn ein hohes Stilgefühl sie gegeneinander auswägt. Bis heute hat – sehr wahr sagt das Alfred Einstein in seiner Musikgeschichte – Gluck einen wirklichen Nachfolger noch nicht gefunden.

4.

Und was will nun Wagner mit seinem Musikdrama anderes als die Oper, gegen die er immer so vornehm tat? Worin liegt die große Reform?

Das Drama sei das Erste und das Letzte, sagt Wagner; Dichtung und Musik seien dazu da, es zu verklären.

Eine große Frage, deren Schwierigkeit ich vielleicht damit klarmache, daß ich die Oper mit einem schönen Weib vergleiche: was ist da das Erste und Letzte, das Skelett als Drama) oder Umriß, Auge, Stimme (als Musik)?

Und dann: wieweit darf Musik – Dienerin sein?

Wohl nannten sich die ersten Opernversuche „dramma per musica", aber sie waren gedacht als Neubelebung des antiken Dramas, und das griechische Wort „drama" bedeutete, worauf Nietzsche hinweist, ganz und gar nicht „Handlung": das antike Drama hatte große Pathosszenen im Auge, schloß die Handlung geradezu aus, verlegte sie vor den Anfang oder hinter die Szene. . . .

Jedenfalls, seine Theorie führte Wagner dazu, zu fordern:

die großen geschlossenen Gesänge, die lyrischen Gefühlsausbrüche, besonders auch die zwei- oder mehrstimmigen Gesänge sind – als „Nummern" – zu verpönen; sie sind undramatisch, sie halten die Handlung auf;

die Handlung ist überall gleich wichtig. Sie überall aufs eindringlichste nicht nur zu untermalen und zu betonen, sondern geradezu auszudeuten, das eben sei die Aufgabe des mit hundert Zungen mitredenden Orchesters; und daß es das vermöge, weil nämlich der Musik innerstes Wesen dramatisch sei, daß sei seine, Wagners Entdeckung, sei die größte künstlerische Errungenschaft unserer Zeit.

Alles zugunsten des Dramas. Und das Ergebnis? Haben wir schon beleuchtet:

die Handlung ist schwer verständlich durch die Überschleierung und Übertönung der Worte;

die Handlung ist, da die Worte der Sänger auf den breiten Wogen des Orchesters nur langsam vorwärtschwimmen, ungemein in die Länge gezogen;

die Handlung wird nivelliert, weil die banalsten Dialogstellen, wie die erhabensten, mit gleicher Gewichtigkeit untermalt werden;

die Handlung wird, wenn wirklich das Orchester imstande ist, die innersten, sei es verschwiegenen, sei es noch unbewussten Gefühle der Handelnden zu verraten, der Spannung beraubt; abgesehen sei hier von den herrlichen Kündungen keimender Liebe. Vergleicht Wagner sein Orchester mit dem antiken Chor, so beruht dies wieder auf jenem Mißverständnis; was wir seit Shakespeare Drama heißen, verträgt keinen allwissenden Dritten, der moralisierend mitspricht, voraussagt, stänkert. . . .

Bedenkt man noch, daß Wagner durch seine übertriebene Bewertung der Dekoration – das Musikdrama als Gesamtkunstwerk; Parsifals Blumen sollten von Böcklin gemalt werden! – auch noch die Aufmerksamkeit von der Handlung ablenkt, so muß man sagen, daß gerade Wagner alles mögliche getan hat, um das Drama in der Oper totzuschlagen.

5.

Was an Wagners Werken stark wirkt, ist nicht das Drama in ihnen – Ludwig nennt mit Recht Wagners Begabung episch – sondern es sind die theatralischen Schönheiten und die lyrisch-musikalischen Kernstücke, die all seiner Theorie zum Trotz als echte „Nummen", als Juwelen aus dem Sande funkeln.

Daß dieser Sand, das unendliche Orchester, sie nicht verschüttet, ist einem physiologischen Vorgang zu danken: man hört dieses Tongewoge allmählich gar nicht mehr, so sehr es ermüdet, als Musik. . . .

Nicht deshalb nur, weil dieses Spiel der Motive, so geistvoll es sein mag, doch eben eher gemacht als empfunden ist, sondern weil dieses vielstündige form- und rhythmuslose Tönen gegen die Grundgesetze der Kunst, die physiologische Reizgesetze der Sinne sind, verstößt: die der begrenzten Form und des Kontrastes.

„Unendliche Melodie" – ist das nicht ein Widerspruch in sich selbst? Was keinen Anfang und kein Ende hat, wo das Ohr immer wieder um die Wohltat des festen Schreitens und der Kadenz betrogen wird (aber gerade darauf, auf seine „feinste Kunst des Übergangs" war Wagner stolz), dieses uferlose Musizieren – hat es noch den Zauber der Musik?

Unendliche Melodie – das ist, als würden wir fünf Stunden lang an einer Mauer entlang geführt, die fortlaufend mit Malereien bedeckt ist; und wären sie von Tizians Hand – wär' das noch Kunst, die uns ergriffe?

6.

Es ist erstaunlich, daß weder Musikseele noch Geschmack einen so großen Musiker vor dem monströsen Irrweg des Musikdramas bewahrte.

Wagner ist groß. Den Ernüchterten, die geneigt sind mit dem Musikdrama Wagners Musik, mit dem Bade ein seltsam schönes Kind auszuschütten, genügt es, eine einzige Stimme entgegenzuhalten, die seines musikalischen Gegenpols, seines großen schweigenden Rivalen, des andern Opernriesen des XIX. Jahrhunderts, Verdis. Er, der Feind der Instrumentalmusik, der in seinem neidlosen, stumm nach Vollendung ringenden Schaffen auch ohne Samtbarett so altmeisterlich-edle Verdi bekennt bei Wagners Tod seinem Verleger Ricordi seine erschütterte Trauer: „Keine Erörterungen! Es ist eine große Persönlichkeit, die uns entschwindet! Ein Name, der eine mächtige, mächtigste Spur in der Geschichte der Musik hinterlassen wird!"

Wagners Sprache war neu, sagt Werfel. Jawohl, sein Klang war, wo Musik erscholl, etwas sofort zu Erkennendes. Seine Größe war die eines Bahnbrechers, der, etwa gleich den ersten impressionistischen Malern, ein neues Ausdrucksmittel in der Kunst erfand. Seine Größe liegt in der Harmonie. Ihr Reich hat er erweitert, vor allem hinunter, in die tiefen Bezirke des Leidens. Er hat nie gehörte Akkorde und Akkordfolgen entdeckt und damit seinen Melodieen, die selten in quellendem Strom seinem Herzen ent-

sprangen, vielmals sogar aus fremden Herzen stammten, als Ersatz gleichsam eine so neuartige Färbung und Stimmungsfülligkeit verliehen, daß uns unmittelbar danach selbst eine Beethovensche Cavatine dünn und leer erscheinen kann. Als ob diese von einem Mund gesungen wäre, Wagners Weise aber gleich von einem Chor! Und das ist kein bloßer Schein. War früher die Melodie von Akkorden gestützt, die in ihr selbst natürlich ruhten, ja fast von selbst mitklangen, so begleitete sie Wagner mit fremden, dissonierenden Harmonieen; das bedeutet: es gehen seinem Gesang Stimmen zur Seite, die erst nach Zweifel und schneidendem Widerspruch sich ihm für einen Augenblick vereinigen – eine neue Bekräftigung von Ludwigs Darstellung des innersten Wesen Wagners: nur in einer mittendurchgespaltenen, nach Einheit, nach Erlösung zeitlebens sehnenden Seele konnten solche Klänge erwachen (und nur aus ihr heraus klingen sie echt). Daher das ewig Fragende, das Unbestimmte und Spannende, der Rätselreiz, das Hintergründige dieser Musik.

Daher aber auch ihre Grenzen und ihre Schwäche. Julius Bab mahnt ihre Verhimmeler: „Was wäre das für eine Musik, die sich ihrem inneren Wesen nach abscheiden ließe von allem Andern, was dieser Mann sonst gelebt, gelehrt und gedichtet hat?“ Wirklich, das Genie dieser neuen Klänge scheint, früher hätte man gesagt: von Gott nicht eingegeben. Wieder zitiere ich ein Wort des alten Verdi, der 1896 über die neue Musik (im allgemeinen) in einem Briefe schreibt: „Der große Mann von morgen kommt sicherlich, aber das hat noch Zeit! In der Richtung und aus den Tendenzen des Heute muß noch vielerlei geschehen, ehe man eine Musik satt bekommt, die eine grobe, geschwollene Sprache führt, eine Musik, die aufplatzt und nicht befruchtet.“ Ja, trotz ihrer sehrender Akkorde, trotz ihrer Schwermut (die ist ihr Grundcharakter), trotz ihres hochgeschwenkten Paniers der Weltentsagung spricht Wagners Musik seltsamerweise mehr zu den Sinnen als zum Gefühl; wohl weil er – ganz anders wie Beethoven – doch mehr im Schmerze schwelgt als daß er sich daraus emporringt. Seine Musik erregt tief, aber sie befriedigt und befriedet nicht; sie reizt tief auf wie ein selten kundiges Liebesspiel, aber sie befruchtet nicht. Und liegt die besondere Gefahr für die großen Melodiker im banalen Singsang, so die für Wagner im innerlich ebenso leeren Orchesterkracheffekt und in der, Gewohnheit gewordenen, harmonischen Überwürzung, die zur Phrase wird.

Wagner sprach einer Zeit aus der Seele, die versunken ist, einer ängstlich grüblerischen, noch dogmenbeladenen, noch gewissensunfreien Zeit. Und was da, Stunden um Stunden, unter den Wasserfällen eines bald donnernden, bald streichelnden Orchesters geduldig saß, war ein behaglich verdauendes, gut verdienendes Bürgertum, das im Heucheln geübt war. . . .

Wir suchen auch, erst recht noch, hoffnungsloser vielleicht, aber mit entlastetem Gewissen. Wir suchen, auf die Gefahr hin, ungeistig zu scheinen, den ersten neuen Lebenshalt in der Ehrung des so lange christlich verachteten Leibes. Darum: Maß und Vernunft auch in unseren Genüssen! Keine Raubwirtschaft an unserer Nervenkraft! Die brauchen wir am Tage, wie es scheint. . . .

Und was wir nicht hören wollen, ist die Stimme der Gebrochenheit. Es gibt einen Zeitpunkt, wo der Kranke aufhört sich mit seinem Schmerz zu zieren – wenn er merkt, daß es ans Leben geht.

Es hat schon seine Bedeutung, daß man heute nach Verdi's Stimme lechzt, nach Händel's Stimme, aus ihren verstaubtesten Opern heraus; das ist nicht, wie Manche meinen, bloß Widerspruch gegen die atonale Musik, die ja entweder etwas ganz anderes will als man bisher unter Musik begriff, oder ein pionierkühnes Zurück zur mittelalterlichen Homophonie bedeutet. Und erst recht kein Widerspruch, wenn sie, wie Werfel meint, ein krampfiger Versuch ist, durch ein künstliches Fieber die Wagnersprache aus dem Blut zu scheiden. . . .

Und Mozart's Ton? Der ist für uns zu unbeschwert noch und zu pathosfern. . . .

7.

Trotz alledem: man wird Wagner noch lange aufführen, aber – seine späteren Werke nicht in der ursprünglichen Gestalt.

Man wird nicht davor zurückschrecken, sie zu kürzen.

„Kürzen"? Wie denn?

Es ist Zeit, darüber zu beraten, damit nicht spätere, noch wagnerfremdere Geschlechter es machen wie die Bühnen des Auslands: die Werke kurzerhand „zusammenstreichen" und verstümmeln.

Die Frage ist ebenso schwierig wie fesselnd; berufene Musiker werden sie lösen; meine Aufgabe sei lediglich, sie in die öffentliche Debatte zu werfen; nur Anregungen seien gewagt.

Die Fehler der Musikdramentheorie lasten am schwersten auf den Meistersingern und dem Ring.

Die schwelgerischen Längen des Tristan sind bedingt durch die Verinnerlichung seiner Handlung. Er gilt mit gutem Grund als Wagners Meisterwerk; aber den besten Grund für diese Schätzung zeigt Ludwig auf: im Tristan ergreift Wagner, weil ihm diese Dichtung erlaubt, wahr zu sein. Hier sehnt die Zerrissenheit seiner eigenen Seele und zugleich die einer ganzen Epoche; aus dieser Musik, die Schumann (aus dem sie manchen ihrer schönsten Reize zieht) noch übergipfelt, aus diesen süß schneidenden Akkorden klagen alle lebens- und sehnsuchtskranken Romantikerstimmen von Novalis, Brentano bis Wagner und finden in dieser Dichtung eine Art Erlösung; den Ausdruck, das Wort für ihre stammelnde Qual. Tristan ist der Schlußstein einer Epoche, eines gefährlichen Seelenzustandes.

Und bezeichnenderweise: hier, wo Wagner aus seiner Tiefe singt, hier fehlt fast völlig das erklügelte Spiel der Leitmotive.

An Tristan ist nichts zu beschneiden und zu ändern. Zudem – ich glaube an die Tragik, daß dieses vollendetste und echteste Werk Wagners als erstes von der Bühne verschwinden wird.

8.

Auch vom Parsifal heißt es: Hände weg! Nicht etwa wegen seiner religiösen Erhabenheit, die eine kirchliche ist – hierüber ist wohl kein Wort mehr zu verlieren; sondern weil es unter den Musikdramen mit Motivgetriebe das knappest gefaßte, das angenehmst zu hörende ist. Obwohl der Glanz der Musik verblich, wenn auch Mahlers Wort, der Parsifal sei von einem Wagnerianer geschrieben, denkt man bloß an die Schmerzensharmonien des Amfortas, Übertreibung scheint. Hat Wagner

gelernt? Wodurch? Ich möchte an einen Einfluß der Aida [1]) mit ihrem neuartigen, dramatisch wie musikalisch unübertroffenen Rezitativ glauben; diesem Rezitativ, das Verdi selbst (in Prosa) gedichtet hat und das unter Ausschluß alles episch Erzählenden darauf ausgeht, das Wort sichtbar und fühlbar, also musikalisch und singbar zu machen – man lese hierüber die wichtigen Seiten in Adolf Weißmanns Verdibuch. Unter solch ausdrucksvollem Rezitativ verliert das selbstherrliche Orchester Sinn und Zweck (und Raum), und tatsächlich tritt es im Parsifal verhältnismäßig bescheiden zurück; die Abwandlung der Motive besonders ist auffallend spärlich geworden.

Ein Seitenblick. Es ist merkwürdig und wohl in der romantischen Zeitseele begründet, daß der musikalische Gegenpol Wagners, Verdi, gleichfalls von dem Willen, das Drama in der Oper herauszuheben, getrieben scheint. (Übrigens: vergleichbar sind diese beiden Gewaltigen nur in der Einzelheit, nicht als Ganzes, so wenig wie etwa Rembrandt und Rubens oder, es mag seltsam klingen, ein Baum mit einem Wagen . . .). Aber wozu Wagner die komplizierteste Orchestersinfonie in das Theater zog, das erreicht Verdi ganz allein durch die Ausdruckskraft seines Melos und der Menschenstimme; leider vertraut er später – in diesem Punkte ein Verführter – immer weniger diesem göttlichen Vermögen. Und so sind Aida und Othello eine schlagende Widerlegung des Wagner'schen Irrwegs; mehr noch: indem Verdi gleichzeitig das von Wagner übernahm, was in der Linie seines eigenen Wollens lag: die Veredelung des Stoffes, die Verwischung der „Nummer" und die dramatische Durchkomponierung – die vollendete Gestaltung dessen, was Wagner (nach Lohengrin mit falschen Mitteln) erstrebte. . . . Es gibt auch eine Ironie der Musikgeschichte.

Aida und zumal Othello – das Musikdrama in den Grenzen, die von Stilgefühl und Geschmack gezogen werden. Dennoch – wird der wahre Nachfolger Gluck's, wird die Weiterentwicklung der Oper hier anknüpfen? Ich bezweifle es. Weil die Oper nie und nimmer ein in Musik gesetztes Drama ist; weil mit der Verwischung der geschlossenen lyrischen Höhepunkte und der Emanzipation des Orchesters die Formen und Kontraste fallen; weil es ein romantischer Grundirrtum ist, zu glauben, je aufgeregter es im Orchester zugehe, desto tiefer, „dramatischer" müsse die Wirkung sein. Es ist, als glaubte ein Schauspieldichter, den Eindruck seines Stückes zu steigern, wenn er jedes Wort und jede Geste von Statisten mit Lachen, Applaus oder Weinen begleiten lasse. . . .

9.

Bleiben die Meistersinger und der Ring, also die Riesenwerke mit den großen „Motivtafeln" vorn in den Klavierauszügen.

Aber nun endlich: wie denn „kürzen"?

„Striche" sind ausgeschlossen. In dem Umfang, der nötig wäre, diese Werke menschlicher Aufnahme- und Genußfähigkeit anzupassen, kämen sie einer Verstümmelung gleich. Schon der Respekt vor Wagners Wollen, wenn es auch irrte, und vor seiner Dichtung wird uns davon abhalten.

Betrachten wir die Meistersinger, so scheint mir, kann nur eines infrage kommen: bei voller Erhaltung des Textes (und selbstverständlich der musikalischen Kernstücke)

[1]) Daß Äußerungen Wagners über Verdi und die „Aida" nicht überliefert sind, ist kein Einwand. Selbstverständlich hat er eine Musik mit solchem Welterfolg, der man überdies laut Wagnerei vorwarf, zeitig kennengelernt.

Ersatz des Sprechgesangs durch gesprochenen Dialog und damit Verschwinden der Orchestersinfonie bis auf die Vor- und Zwischenspiele und einzelne Stellen, die nun die gesprochene Rede melodramatisch untermalen.

Entrüsteter Widerspruch, zumal aus grauen Bärten, schlägt mir entgegen:

„Unverschämtheit! Entweihung! Und das will ein Deutscher sein! Musikbolschewik! Das heißt ja schlechthin, aus des Meisters Musikdrama eine ††† Oper machen!"

Jawohl, genau das heißt es; nichts anderes kann retten.

Ich ringe, zu Wort zu kommen; endlich gelingt's mir, drei Namen in die Brandung zu schleudern: „Zauberflöte! Fidelio! Freischütz!" Und zu den französischen Wagnerianern hin: „Josef in Egypten!"

Und wie die Wogen sich legen: „Und das sind ernste, stellenweise feierliche Texte und werden gesprochen, kein bürgerlich-gemütlicher Lustspielschwank wie die Meistersinger! Und die sind ja trotz aller Theorie schon opernhaft angelegt mit ihren vielen Liedern, einem unverhüllten Quintett. . . ."

„Stillosigkeit!" faucht's weiter, „halb Schauspiel also, halb Oper!"

Und, meine Herren, das Stilgefühl Mozart's und Beethoven's? Und wurden jene Opern nicht nach Orpheus und Armida, nach Figaro und Don Juan geschrieben? Wer von Ihnen, Hand aufs Herz, hat sie je als stillos empfunden? War's nicht einer der letzten Wünsche Wagner's, noch einmal den Freischütz zu dirigieren? Die Oper mit gesprochenem Dialog als minderwertige Gattung geringzuschätzen, ist nichts als Vorurteil der Schulen; man vergißt, daß Oper überhaupt etwas Wirklichkeitsentrücktes, ein Kunstgebilde ist. Das unmittelbare Nebeneinander von Rede (es muß gar nicht gebundene sein) und Gesang ist im Gegenteil ein ergreifendes Sinnbild des menschlichen Lebens, wo über dem Alltag das Reich der Seele thront: in dieses empor erheben sich die Stimmen zum Gesang an den lyrischen Höhepunkten, in denen alle Handlung gipfelt. Wie zauberisch wirkt dann jedesmal der Aufklang der Musik in das unermüdete Ohr!

In das unermüdete! Dagegen in den Meistersingern! Fünf Stunden, nur mit den Unterbrechungen der Pausen, ein Massenangriff von Tönen, von Schreilauten geführt, dick polyphon geballt, wie von Maschinen getrieben. Werden künftige Zeiten diesen Geschmack begreifen? Werden sie ihn nicht anderen Monstredarbietungen der Gegenwart zurseite stellen: der Massenschau jeden Genres von der Siegesallee bis zur Revue. den Sechstagerennen, der Art, wie man heute den Schluß der IX. Sinfonie überwältigend macht: durch Massenchöre, ein Barbarengebrüll . . .

„Aber ihr Vorschlag, das heißt ja, ein Drittel des Werks wegschneiden . . .! Wieviel Schönheiten gehen damit verloren!"

Allerdings; aber das sind größtenteils solche für den Musiker: kontrapunktische, kammermusikalische Feinheiten der Partitur; ergreifend schöne Takte kehren bei Wagner immer wieder. Und gingen auch solche unter: die Hauptstücke und damit das Ganze gewännen dafür unendlich an Reiz, weil jetzt ein geschontes Ohr sie aufnimmt, weil die melodische Überraschung nicht im unendlichen Motivspiel vorweggenommen ist.

„Aber" – halten mir Musiker ruhig entgegen – „was Sie da wollen, ist doch ein ander Ding als wenn umgekehrt z. B. Berlioz den Prosadialog des Freischütz für

die große Oper in Musik setzt. . . . Es wird ungeheuer schwierig sein, aus einem Musikdrama, wo Wagners Gabe, „dramatische“ Musik zu machen, Nebensächlichem wie Erhabenem in gleicher Passion zuteil wird, die musikalischen Goldadern abzugrenzen. . . . Was soll vom Dialog gesungen, was gesprochen werden? Diese Stelle z. B. ist musikalisch wertvoll, aber sie ist für das Verständnis der Handlung so wichtig und gesungen hat sie noch kein Mensch verstanden. . . .“

Freilich, das ist manchenorts schwer, so schwer, daß sich nur ein meisterlicher Musiker an diese Aufgabe wagen darf; es gilt mit höchstem Kunstverstand, wie mit einem Saugapparat aus einem Teppich, den morschen vergänglichen Tonstaub auszuziehen, unter Schonung nicht nur der Goldfäden, sondern auch des Musters. . . . Aber an vielen Stellen wieder ist es überraschend leicht, dort wo der Geist der Oper den Abtrünnigen überwältigt hat. Ich verkenne auch nicht, daß in solch neuem knappen Gewand die Meistersinger etwas anders aussehen werden wie jene alten Spielopern, wegen des viel häufigeren und unvermittelteren Wechsels von Wort und Gesang; auch die Chöre werden teilweise zum Sprechchor, bevor sie sich, wie z. B. während der letzten Strophe von Walthers Werbegesang aus wirrem Gemurmel heraus, in Gesang aufschwingen. Doch das gerade wird einen Meister reizen: es wird ein neues Ding von neuem Stil entstehen.

10.

Aber das Hauptwerk, das Viertagedrama, die Tetralogie?

Der unglückselige „Ring“! Seine tief- und großgewollte Dichtung – wer seit 1876 hat sie wirklich kennengelernt und genossen, es sei denn aus dem Studium der Textbücher? Ein Drama soll das sein? Nein, ein Geschehnis, in zwei oder gar drei, vier Stücke auseinandergezogen statt in einem verdichtet, ist – trotz dem „Faust“ – ein Epos.

Der unglückliche Ring! Wer hat seine vier Teile nacheinander angehört, es sei denn bei Festspielen, auf Urlaubreisen? Und selbst da, in nervengestärkter Ferienlaune, wem, trotz allen musikalischen und szenischen Herrlichkeiten, haben sich nicht schon im Siegfried die Eingeweide umgekehrt unter diesen hundertfachen Wiederholungen der Motive?

Kann man beim Ring an eine Kürzung, Reinigung, Lüftung denken wie sie mir für die Meistersinger vorschwebt?

Niemals natürlich; es wäre lächerlich, diese Göttergesellschaft teilweise sprechen zu lassen; das sind ja keine Menschen, bloß Halbmenschen, für die das Leben keine doppelte Ebene hat. Auch vermöchte die Inszenierung dem rasch gesprochenen Dialog an manchen Stellen ja gar nicht zu folgen.

Ich glaube, es steht nur ein Weg offen, den Ring in einer pietätvollen Weise auf zwei (genießbare) Abende zu verdichten: man lasse der Bühne nur die großen musikalischen Hauptszenen; alles Übrige, einschließlich der vielen Erzählungen, wird außerhalb der Bühne, etwa im unsichtbaren Orchesterraum – rezitiert. Nicht notwendig von den Sängern selber; stellenweise mit Orchesterbegleitung.

Aber nun habe ich, als Nichtmusiker, zu schweigen. Die Musiker mögen sprechen, wenn sie meine Anregungen einer Erwägung für würdig halten. Und überdies – es ist hohe Zeit, mich vor den Wagnerianern (die gibt es noch!) zu retten, die mich verständnislos, wortlos, aber drohend bestarren. Ich rufe ihnen noch zu: „Endlich käme

doch Wagner auch als Dichter, kämen seine Verse auch einmal zur Geltung. . . . Es handelt sich, meine Herren, um eine Rettung oder, weil Sie das besser verstehen und es sich bei Ihrem Meister doch immer einzig um das handelt: um eine endliche letzte Erlösung Wagners – nämlich von sich selbst, seinem musikdramatischen Wahn und aus der Gefahr, trotz aller Gewaltigkeit mit ihm verworfen zu werden."

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

## I.

## NEUE MUSIK AUS DEM SCHÖNBERGKREISE

### 1.

In dem Kreise Schönbergs erscheinen Alban Berg und Anton Webern als die stärksten Individualitäten. Während manche sich mit einer bloßen Nachahmung der Sprache Schönbergs begnügten und sich in andern Richtungen weiterentwickelten, drangen diese beiden Musiker tief in die geistige Welt Schönbergs ein. Sie erlitten die ganze Problematik dieser Entwicklung, ohne sich an sie zu verlieren. Schönbergs Ethos ist die Basis ihres Schaffens, auf der sie zu neuen, persönlichen Lösungen gelangen. Wabern führt den Zersetzungsprozeß der Ton- und Formsprache Schönbergs bis zur letzten Konsequenz durch. Alban Berg steht den Quellen der Musik näher und setzt dem Zerfall der Elemente ordnende und gestaltende Kräfte entgegen.

Alban Bergs Hauptwerk „Wozzek" vereinte zwei aus Schönberg herauswachsende Stilkomplexe, die nun in gegensätzlichen Werken eigene Gestalt gewinnen. Das Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern steigert den Konstruktivismus in Substanz und Form zu einer Höhe, für die wohl die waghalsige Verkoppelung der drei Einzelsätze zu einem gleichzeitigen Tongeschehen am bezeichnendsten ist. Man könnte annehmen, daß nun alle ursprünglichen Quellen versiegt seien. Um so erstaunlicher ist es, als nächstem Kammermusikwerk einer „Lyrischen Suite" für Streichquartett zu begegnen.

Hier steht dem Konstruktivismus eine reine Ausdrucksmusik gegenüber zu deren Symbol schon die Satzüberschriften werden, die der Komponist gibt: Allegretto gioviale –

Andante amoroso – Allegro misterioso – Trio estatico – Adagio appassionato – Presto delirando – Tenebroso – Largo desolato. Es ist selbstverständlich, daß auch dieses Werk, das die Zwölftontechnik und alle Künste des Kanons verwendet, konstruktiv stark unterbaut ist, wie ja auch nach des Komponisten eigenen Worten im Kammerkonzert ein stark subjektives Erleben mitschwingt.

In der Lyrischen Suite haben alle Elemente ihre frühere Konzentration verloren. Während eine spröde Melodik und eine fast mathematische Harmonik vorher bis zur Essenz, ja, bis zur Formel erstarrten, fließt hier melodische Linie oft in gelöster Kantabilität und weit ausladenden Bögen. Die Harmonik ist weich und gelockert. Die stärksten stilistischen Eigenwerte liegen in einer Farbigkeit, deren Herkunft von Schönberg noch erkennbar ist, die aber die Farbe selbst als Reiz, wenn auch in letzter Vergeistigung, wiederherstellt. Es ist eine Rückbesinnung auf den Impressionismus, die am Anfang des dritten Satzes, in der Bezeichnung „misterioso" an Skrjabin gemahnt (Notenbeispiel 1).[1])

Dieses Prinzip der zergleitenden Farben gibt die Entwicklungslinie an wesentlichen Punkten preis, die Schönberg vorgezeichnet hatte. An die Stelle seiner Abstraktion des Klangs tritt nun dessen neue Versinnlichung. Ihr entspricht eine substanzielle Melodik, die wieder fähig wird, intensive und gegensätzliche Ausdrucksregungen zu spiegeln. Und es ist kein Zufall, wenn der Komponist sich an einer entscheidenden Stellein der Form eines wörtlichen Zitats zum Tristan bekennt. Für den Ausdruckswillen seiner Melodik sind folgende Takte des vierten Satzes bezeichnend (Notenbeispiel 2) [1]).

## 2.

Während Alban Berg in einem gewissen Sinn sich zurückgewendet hat, führt Anton Webern die gedankliche Abstraktion Schönbergs bis an die äußerste Grenze. Er knüpft an die aphoristische, expressiv verdichtete Schreibweise des mittleren Schönberg an. Diese nur vom Geistigen her zu begreifende Musik gelangt zur völligen Auflösung der rhythmischen und melodischen Bindungen und preßt in einzelne, frei im Raum schwebende Klanggebilde alle inneren Spannungen. Sie endet in einer Negation und hebt gleichsam Musik überhaupt auf. Sie wirkt als eine zerfaserte Klanglichkeit, die wie letzter Impressionismus anmutet. Webern hat eine Entwicklungsphase Schönbergs, und vielleicht die radikalste, unerbittlich zu Ende geführt. Darin liegt seine Einmaligkeit, aber auch seine Grenze.

Das neue Trio für Geige, Bratsche und Violoncello überrascht zunächst durch seine größeren Dimensionen. Webern versucht jetzt seine aphoristische Tonsprache durch motivische Kleinarbeit zu unterbauen, um auf diese Weise einen längeren Formverlauf zu umspannen. Aber hier zeigt sich das Tragische seiner Situation, er selbst hat die Elemente der Musik so zerspalten, daß sie keiner nachträglichen Bindung mehr fähig sind. Der Klang der Streichinstrumente wird durch fortwährende Verwendung von Pizzicato, Flageolett und Sordino völlig entmaterialisiert. Die weiten Intervallsprünge Schönbergscher Herkunft haben auch da, wo sie motivisch zusammengehalten werden, keine konstruktive Kraft und wirken nur noch als Arabeske. Es bleibt der Eindruck einer konturlosen Abfolge, der das Suggestive der früheren, mehr gedrungenen Werke Weberns fehlt.

---

[1]) Siehe Notenbeilage.

II.

## KURT WESTPHAL: DIE MODERNE MUSIK

In der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ in der die Musik hauptsächlich durch Einsteins ausgezeichnete kleine Musikgeschichte vertreten ist, erschien ein neuer Band „Die moderne Musik“ von Kurt Westphal. Gerade die weite Verbreitung und der populäre Charakter der Sammlung lassen ein ausführlicheres Eingehen auf diese Veröffentlichung als notwendig erscheinen. Westphal begründet den Begriff der musikalischen „Moderne“ und versucht, auf der Basis von Mahler, Reger, Strauß und Debussy die Entwicklungslinien der gegenwärtigen Musik zu ziehen.

Der erste Eindruck einer unparteiischen, über der Sache stehenden Darstellung wird durch gelegentliche glückliche Formulierungen noch verstärkt. Aber sobald man beginnt, den Gedankengängen im einzelnen nachzugehen, wird man stutzig. Schon der anfangs geprägte glatte Dualismus von Trieb und Gesetz führt zu der schematischen Gegenüberstellung von Kunst als „Ausdruck der Vitalität“ und als „Ausdruck konstruktiver Fantasie.“ Derartige Verallgemeinerungen Diltheyscher Geistesrichtung könnten vielleicht fruchtbar werden, wenn sie zur Basis einer sorgfältigen und reinlichen analytischen Arbeit würden. Statt dessen geht der Verfasser über diese Gedanken schnell hinweg, um angeblich über die „musikalisch-technische“ Seite der neuen Musik zu reden. Aber auch die hier gegebenen Begründungen sind ohne tieferes Fundament, zumeist nur willkürlich aneinandergereihte Ausschnitte, deren Verallgemeinerung zu schiefen Entwicklungslinien führt. Dahin gehört z. B die Überschätzung der parallelen Akkordik bei Debussy, dessen Bedeutung für die Entwicklung der gegenwärtigen Musik völlig mißverstanden wird.

Wenn sich zuweilen die „musikalisch-technische“ Seite als nicht ergibig genug erweist, rettet sich Westphal in die „seelische Atmosphäre“, um schließlich zu einer Feststellung zu gelangen wie: „Strawinsky erfüllt die Sehnsucht der Moderne nach neuer Sachlichkeit.“ Eine derartig oberflächliche Verwendung der aktuellen Schlagworte enthüllt sich völlig, wenn der „Geist der Maschine“ in unserer heutigen Musik durch ein rein impressionistisches Werk wie Delius' „Paris“ belegt wird. Fatal wirkt es auch, wenn man als stilistisches Vorbild des Busonischen Klavierkonzerts Brahms' f-moll Sonate angegeben findet. Für Strawinsky stellt der Verfasser summarisch fest: „das Volkslied befruchtet die Melodik und der Jazz die Rhythmik“. Etwas später: „Nur das Zusammentreffen des Jazz mit einer durch Volksmusik gestärkten Persönlichkeit konnte Werke zeitigen wie Petruschka, Sacre und Noces“. Die beiden erstgenannten Werke entstanden 1911 und 1913, – zu einer Zeit also, als Europa vom Jazz noch nichts wußte.

Man könnte derartige Zitate beliebig vermehren. Sie zeigen die Gefahr eines Buches, das sich an einen großen und unkritischen Leserkreis wendet, um ihn über die komplizierten Zusammenhänge der gegenwärtigen Musik aufzuklären. Um eine solche Aufgabe zu lösen, bedürfte es nicht nur eines stärkeren Fundaments, sondern auch eines größeren Verantwortungsgefühls.

III.

## ABWEHR

1.

Wir haben bisher die Zeitschrift von persönlicher Polemik fern gehalten, da uns jede unterhalb eines sachlichen Niveaus liegende Auseinandersetzung unfruchtbar erscheint. Wir haben aus diesem Grunde auch auf mehrfache Anrempelungen, die Dr. Alfred Heuß in der „Zeitschrift für Musik" gegen einzelne von uns richtete, absichtlich nicht reagiert. Die Beschimpfungen aber, die Heuß in seiner Besprechung des Schweriner Tonkünstlerfests (im Juli-Augustheft der „Zeitschrift für Musik") gegen Melos erhebt, lassen es ratsam erscheinen, sich mit ihm zu beschäftigen.

Schon der Anlaß ist einigermaßen befremdlich. Heuß setzt zu einer Besprechung des Streichtrios op. 20 von Anton Webern an, kommt aber nicht über die Feststellung hinaus, daß das Werk „zur Schau gestellt wurde und natürlich durchfiel". Jede sachliche Begründung fehlt. Statt dessen fällt er über eine „Meute entgleister Gesellen" her, die „derartigen Wahnwitz . . . als höchste Offenbarungen modernen Geistes anpriesen." Man ist bald dahingehend aufgeklärt, daß unter diesen entgleisten Gesellen die „Melosleute" zu verstehen sind. Herr Dr. Heuß fährt dann fort: „Nie ist schamloser, gesinnungsgemeiner über deutsche Musik geschrieben worden, wie in diesen traurigen Blättern, über die man sich bereits vor dem Ausland schämen muß, das – man lese die paar Bemerkungen in der Mainummer der Musica d'oggi – den Kopf über einen dieser jämmerlichen Helden schüttelt."

Das Niveau dieser Beschimpfungen schließt jede sachliche Auseinandersetzung aus. Nur über die Methoden, die hier angewandt werden, sind ein paar Worte zu sagen. Daß Weberns Trio für diese völlig aus der Luft gegriffene Polemik wohl der unglücklichste Anknüpfungspunkt ist, den es hätte geben können, geht aus unserer, gerade in diesem Heft wieder fixierten Einstellung hervor. Der Hinweis auf das Zitat in der „Musica d'oggi" wird in der Absicht gebracht, daß es an dieser entlegenen Stelle von niemandem kontrolliert werden könne. Es ist lediglich eine redaktionelle Fußnote: „O mani di Ricardo Wagner", die sich auf die Inhaltsangabe einer Besprechung des „Oedipus rex" von Strawinsky durch einen unserer Mitarbeiter bezieht – verständliche Reaktion eines Italieners. Die Bekämpfung einer künstlerischen Gesinnung durch nationalistische Hetzmittel aber ist die von Pfitzner erfolgreich eingeführte Methode, an der sich auch kleinere Formate gern den Mut stärken. Dieser Methode entspricht auch eine andere, die in dieser Zeitschrift in letzter Zeit häufig begegnet: am Schluß einer Polemik schon in sensationeller Weise die Opfer der nächsten zu annoncieren, wie es in dunklen Blättern zur Steigerung des Umsatzes zuweilen geschieht.

2.

Eigentlich bleibt nichts mehr zu sagen. Aber es fällt uns doch schwer, uns so schnell von Herrn Heuß zu trennen, der uns schon so viele Seiten seiner Zeitschrift gewidmet hat. Jüngst lasen wir bei ihm, es gebe jetzt auch eine humoristische Musikzeitschrift (womit „Melos" gemeint war). Natürlich beeilen wir uns, diese Behauptung auch gegenüber unsern Lesern zu rechtfertigen, indem wir einiges aus der Kritik von Alfred Heuß

über Hindemiths Erste Kammermusik (Zeitschrift für Musik, Jahrg. 90, Seite 54) zum Besten geben:

Es ist erreicht! Der modernen deutschen Musik ist es endlich gelungen, das heutige Leben dort zu fassen, wo es sich am frivolsten und gemeinsten austobt, wo sexuelle Perversitätsorgien sich abspielen und die französische Sentenz: Après nous le déluge auch zum deutschen Sinnspruch geworden ist. Der dieses „Wunder" zustande brachte, ist der Komponist Paul Hindemith in seiner Kammermusik Nr. 1 (op. 24 Nr. 1) für kleines Orchester, und zur klanglichen Erscheinung brachte man es im elften Gewandhauskonzert unter W. Furtwängler. Man steht einer Musik gegenüber, wie sie zu denken, geschweige zu schreiben noch nie ein deutscher Komponist von künstlerischer Haltung gewagt hat, einer Musik von einer Laszivität und Frivolität . . . die nur einem ganz besonders gearteten Komponisten möglich sein kann.

Es hebt da ein Zischen und Brodeln, ein Reißen, Stoßen und Drängen an, Gekreische und Schreien dringen an unser Ohr, man sieht sinnlich verzerrte, gemeine Gesichter, hört Peitschen und Schlagen, Lachen und Schreien, Gestöhn und Jauchzen, Pfeifen und Johlen, in laszivster Art mengen sich Paare auf buchstäbliche Foxtrottmelodien, barbarische Laute halb vertierter, im Taumel sich ergehender Menschen machen sich Luft, zum Schluß ein langer, alles durchdringender Pfiff, wohl ein Warnungspfiff, im Nu ist dann das Stück zu Ende. Es ist die lasterhafteste, frivolste und dabei gegenständlichste Musik, die man sich denken kann . . . Mit dieser Kammermusik, die das ebenfalls frivole Bläserquintett Hindemiths . . . bei weitem an Intensität und gesteigerter Laszivität in Schatten stellt, dürften wir in Deutschland wieder an der Spitze der Musiknationen marschieren, und dasjenige Volk, das dieser Musik einmal das stärkste Verständnis entgegenbringen wird, werden die Franzosen sein, die ihre Schule in Sadismus und Perversität schon lange hinter sich haben und diese Seiten ihres Wesens gerade auch jetzt wieder im öffentlich politischen Leben betätigen . . . Man halte die entsprechenden Orgienpartien in Schrekers Werken mit dieser Kammermusik zusammen!

Hindemith besitzt jenes kalte Feuer rücksichtsloser Naturen, die nur eines, sich selbst, kennen, vor nichts schreckt er zurück, seine Fantasie ist dort am stärksten zu Hause und findet dort ihren fruchtbarsten Untergrund, wo das moderne Leben menschliche Wesensseiten ans Licht stellt, die von heutigen Kloaken-Geschlechtsdramatikern an die vorderste Stelle gesetzt werden, und von denen nur eines bedauert wird, daß sie nicht noch weiter in ihren Darstellungen gehen dürfen . . . Bei Hindemiths Kammermusik stellt sich aber zwischen Künstler und Publikum jener Zusammenhang her, den schon Heinrich Heine so malitiös richtig gekennzeichnet hat, daß, wenn wir uns im Kote fanden, wir uns sofort verstanden.

Dem Künstler braucht nichts Menschliches verschlossen zu sein, wehe aber einer Kunst, wenn sie ihre natürlichen menschlichen Bezugsquellen im Sumpfe und den Kloaken des Lebens hat. Welche Aussichten eröffnen sich da für den heutigen und kommenden geistigen und sittlichen Wiederaufbau Deutschlands. Welche Aufmunterung liegt darin, wenn ein derartiger Künstler Erfolg hat, weil er in der Zeit, die nun doch einmal die gemeinen Instinkte offen zur Schau trägt und sie in „Form" zu bringen vermag, auch unmittelbar verstanden werden muß. Wie verblichen, altmodisch und abgetan mutet da ein Schiller mit seiner Auffassung des Künstlers an, daß die Würde der Kunst in die Hände des Künstlers gegeben sei. Ob ein Hindemith noch etwas wie Schamgefühl empfindet, wenn er an diese Worte Schillers, die noch die jedes echten, großen Künstlers gewesen sind, denkt? Wir glauben es nicht! Wer den Foxtrott und was mit ihm alles zusammenhängt, in den Konzertsaal hineinpeitscht, hat die idealischen Gefilde einer beglückenden Kunst nie geschaut.

Wir glaubten, unsern Lesern diese Sätze nicht vorenthalten zu dürfen; sie spiegeln die Atmosphäre, in welche die Zeitschrift Robert Schumanns heute geraten ist. „Nie ist schamloser, gesinnungsgemeiner über deutsche Musik geschrieben worden, wie in diesen traurigen Blättern" (Alfred Heuß).

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel

# RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

## RUNDFUNK-UMSCHAU

(Juni, Juli, August, September)

Der Sommer ist nicht die Jahreszeit des Rundfunks. Zu den allgemeinen kunstfeindlichen Momenten, die sich schon bei Theater und Konzert auswirken, kommt hier noch ein spezielles, technisches: die Qualitätsminderung der Übertragung bei hohen Temperaturen, ihre Gefährdung und Störung durch Gewitter. Der Kopfhörer, auf den ein großer Teil der Hörerschaft angewiesen ist, macht sich bei großer Hitze auch nicht gerade im Sinn einer Genußsteigerung bemerkbar, kurz: der Zug nach Leichtigkeit und Knappheit, der das Rundfunkprogramm ja dauernd beherrscht, wird im Sommer ganz besonders deutlich und die wirklich gehaltvollen Veranstaltungen werden immer mehr zur Seltenheit.

Prüft man im allgemeinen, wie die Programmbildung sich in der abgelaufenen Saison entwickelt habe, so ist zweifellos ein erfreuliches Moment festzustellen: die eifrige Pflege alter Musik. Durch die verschiedenen historischen Zyklen, durch die sonntäglichen Morgenfeiern, durch Hausmusiken aller Art, durch die hervorragende Eignung des Cembalos und anderer historischer Instrumente für die Rundfunkübertragung ist die vorklassische Musik ein gar nicht mehr wegzudenkender Bestandteil des Rundfunkprogrammes geworden. So sehr, daß von diesen historischen Veranstaltungen hier nur mehr die prägnantesten erwähnt werden sollen. Dazu gehört in dem dieser Betrachtung unterliegenden Zeitraum Purcells Kantate „Die Temperamente der Liebe" und Kuhnaus biblische Cembalo-Sonate „David und Saul", die der Stuttgarter Sender von der Süddeutschen Tagung für Musikerziehung aus übertrug. Berlin und Stuttgart brachten „Alte Kammermusik" auf Altviola, Knickhalslaute, Blockflöte, Clavichord, Pochette und Viola d'amore. München bringt Kantaten von Buxtehude, Stuttgart „Elsässische Musik des 18. Jahrhunderts" und den Vogel schießt Königsberg ab mit der Aufführung von Bachs „Musikalischem Opfer" in der Bearbeitung von David.

In der neuen Musik behauptet Hindemith unentwegt seinen Primat, Beweis nicht nur für die Bedeutung seines Schaffens sondern auch für dessen Rundfunkeignung. Das Violinkonzert wird von München gebracht, das Streichquartett op. 22 von Frankfurt, „Die Serenaden" von Hamburg, die Sonate für Klavier und Geige op. 11 Nr. 1 wird in Brünn gespielt, die für Klavier und Cello op. 11 Nr. 3 in Berlin, Frankfurt und Zagreb, während München die Solosonaten für Violine und Cello sendet. Stravinsky war mit dem in Paris gebrachten „Feuervogel", der in Berlin gespielten „Pulcinella"-Suite und der in Königsberg aufgeführten „Geschichte vom Soldaten" vertreten, Honegger mit seinem „Pacific 231", gespielt in Breslau, der „König David"-Suite, aufgeführt in Brünn, ferner mit „Pastorale d'été" und „Drei Kontrapunkte", gesendet von Kopenhagen. Schönberg erschien im Kölner Programm mit seiner „Verklärten Nacht" in der Bearbeitung für Streichorchester, Weill mit seinem „Frauentanz" und Kodaly mit dem Duo für Violine und Cello in Stuttgart, Jarnach mit der Sonatine für Klavier und drei

Rhapsodien für Klavier und Violine in Frankfurt. Kaminskis Quartett für Klavier, Klarinette, Bratsche und Cello wird in Stuttgart gespielt, sein Quintett für Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Cello in Hamburg. Im Leipziger Sender gelangt das C-dur-Streichquartett op. 9 von Günther Raphael zur Aufführung. Tscherepnin ist mit seinem Kammerkonzert für Flöte und Klavier im Münchener Sender vertreten, mit dem Trio op. 34 in Frankfurt, Prokofieff mit Klavierstücken in Breslau, während seine „Sinfonie classique" in Wien aufgeführt wird zusammen mit Wladigeroffs Klavierkonzert. Die Impressionisten kommen vorwiegend im Ausland zu Wort: Ravel mit „Ma mere l'oye" in Stuttgart und Mailand, mit „Daphnis et Cloe" in Paris und Klavierstücken in Breslau, Debussy mit dem Streichquartett in Hilversum, mit der Rhapsodie für Klarinette und der Sonate für Cello und Klavier in Brüssel und der Sonate für Violine und Klavier in Frankfurt. Ein Schweizer Abend, von allen Sendern veranstaltet, läßt den Namen Othmar Schoecks an verschiedenen Orten auftauchen. Leipzig bringt die D-dur-Sonate für Klavier und Violine, München Lieder, Königsberg sein Violinkonzert und Kopenhagen die Serenade op. 1.

Wenden wir nun die Aufmerksamkeit den zyklischen Veranstaltungen zu, so verdient der 10. Abend in der von München gebrachten Reihe „Die Entwicklung der Orgelkomposition" mit Werken von Zachau, Pachelbel, Heinrich und Joh. Christ. Bach Erwähnung. Leipzig beschließt seine „Tönende Operngeschichte" mit dem „Ernani". Stuttgart bringt am letzten Abend eines Zyklus „Das deutsche Gedicht und die deutsche Prosa der letzten 100 Jahre" verdienstvoller Weise Teile aus Schönberg-Georges „Hängende Gärten" und Hindemith-Rilkes „Marienleben". Köln führt an mehreren Abenden die Entwicklung der Cellosonate vom 17. bis zum 20. Jahrhundert vor und erregt das meiste Interesse mit alten Werken von Pasqualini und Marcello.

Die Oper war mit einigen selten gehörten Werken vertreten. Cimarosas „Heimliche Ehe" wird von Langenberg und vom Mailänder Sender übertragen. Janaceks „Ausflüge des Herrn Broucek" übernimmt der Brünner Sender vom dortigen Stadttheater. „Euryanthe" erscheint in Leipzig, übertragen von Weimar und in Königsberg in einer funkdramaturgischen Bearbeitung von Scherchen. Ein besonderes Verdienst erwirbt sich Frankfurt mit der Übertragung der beiden Weillschen Opern „Protagonist" und „Der Zar läßt sich photographieren" aus dem Stadttheater. Der Berliner Sender überträgt eine Aufführung von Glucks „L'ivrogne corrigé" in Swinemünde, der Mailänder Montemezzis „Liebe der drei Könige" und Wolf-Ferraris „Vier Grobiane". Den Preis verdient aber Königsberg für die Aufführung des Busonischen „Dr. Faust" (auch in Scherchens funkdramaturgischer Bearbeitung).

Ist der Sommer auch nicht die Zeit großer Regsamkeit in den Sendeleitungen, so ist er doch die Zeit der Musikfeste und legt so indirekt dem Rundfunk Verpflichtungen auf, die er zum Teil auch eingelöst hat. Von den unzähligen Schubert-Veranstaltungen verdient die Übertragung der Serenade auf dem Josefsplatz in Wien Erwähnung. Vom 1. Arbeitersänger-Bundesfest in Hannover wurde Händels „Judas Maccabäus" durch Hamburg und München übertragen. Frankfurt verbreitet den Kantaten-Abend der Händel-Festspiele in Göttingen, auf dem Händels „Apollo und Daphne" und „Lucrezia" und Bachs „Streit zwischen Phöbus und Pan" zu szenischer Aufführung gelangten. Das wichtigste musikalische Ereignis des Sommers war wohl die „Deutsche Kammermusik in

Baden-Baden" und mit Genugtuung darf festgestellt werden, daß sieben deutsche Sendegesellschaften davon Notiz genommen haben, einige sogar von mehreren Veranstaltungen. Das erste Programm mit Orgelwerken von Finke und Humpert, Milhauds „Rückkehr des verlorenen Sohnes" und Hermanns „Galgenlieder" wurden durch den Münchener Sender verbreitet, das zweite mit Orgelwerken von Jarnach und Pepping, Hauers „Wandlungen" und Roters „Reisebriefen eines Artisten" wird von Frankfurt, Hamburg, Königsberg und Stuttgart übertragen und das dritte mit den Kurzopern von Reutter, Kneip, Gronostay und Mossolow von Berlin, Frankfurt, Langenberg und Stuttgart. Hier ist also ein entschiedener Fortschritt zu verzeichnen. Schließlich muß noch der Übertragung des Kantatenabends des 16. Deutschen Bachfestes in Kassel gedacht werden, mit der sich der Frankfurter Sender ein Verdienst erwarb.

Am 2. Juli jährte sich zum 150. Male Rousseaus Todestag. Hier hätte der Rundunk die dankbare Aufgabe gehabt, die Erinnerung an den Musiker Rousseau wachzurufen nnd Kompositionen von ihm aufzuführen. Es gibt wenige Gelegenheiten, bei denen der Rundfunk so schlagend seine Daseinsberechtigung nachweisen kann, wie da, wo Theater und Konzert durch materielle Widerstände gehindert werden, ihre kulturellen Verpflichtungen zu erfüllen. Leider war Leipzig die einzige Station, die sich in diesem Falle ihrer Aufgabe bewußt war und Rousseaus liebenswürdiges Intermezzo „Le devin du village" aufführte. Auch das Ereignis von Janaceks Tod fand im Rundfunk ganz und garnicht den gebührenden Widerhall. Wenn die Sendeleitungen seine künstlerische Bedeutung unterschätzten, so hätte doch mindestens das Moment der Aktualität, das vom Rundfunk stets so sehr betont wird, eine entsprechende Würdigung veranlassen müssen. Statt dessen fanden es nur zwei deutsche Sender der Mühe wert, des Ereignisses zu gedenken und der eine von ihnen, Berlin, machte es sich noch mit der Sonate für Violine und Klavier reichlich leicht. Leipzig brachte außer einer Szene aus „Jenufa" das Concertino und die Sinfonietta. In Prag erschien die Ballade für Orchester „Das Kind des Dorfmusikanten" und die sinfonische Dichtung „Taras Bulba", in Brünn die ursprüngliche Ouvertüre zu „Jenufa", der Mittelsatz aus der Klaviersonate, „Der Tod" überschrieben, Lieder, mährische und slavische Tänze und die Suite op. 3.

Mit Aufmerksamkeit müssen die Bestrebungen verfolgt werden, die sich am besten unter dem Schlagwort „Rundfunk und Schule" zusammenfassen lassen. Über Ansätze ist die Bewegung bisher nicht herausgekommen, sie verläuft auch nicht überall gleichmäßig und gehört natürlich nur zu einem Teil dem Gebiet der Musik an. In dem dieser Betrachtung unterliegenden Zeitraum verdient ein Schulfunk-Programm aus Köln Erwähnung: „Musik aus der Zeit Friedrichs des Großen" mit Werken Friedrichs, Phil. Em. Bachs, Grauns und Joh. Chr. Bachs. In diesen Zusammenhang gehören auch die Singstunden des Hamburger Senders, die teilweise auch von Frankfurt übernommen wurden.

Seit einigen Wochen fällt der Königsberger Sender durch besondere Aktivität auf. Deutlich tritt – was hier immer vertreten wurde – das Bestreben hervor, im Rundfunk diejenigen Richtungen zu bevorzugen, denen er seinen technischen Voraussetzungen nach am besten gerecht werden kann und Lücken auszufüllen, die der Opern- und Konzertbetrieb offen läßt. Also Musik, hinter der die Persönlichkeit des Interpreten möglichst zurücktreten muß, Musik mit ausgeprägten formalen Elementen, denen gegen-

über das Moment der Klangfarbe unwesentlich ist, Musik, die durch ihre Stellung abseits von der Heerstraße des Gewöhnlichen die Einmaligkeit der Aufführung rechtfertigt. „Das musikalische Opfer", „Die Geschichte vom Soldaten", „Dr. Faust", diese drei Werke reden eine deutliche Sprache, die hoffentlich ein Programm bedeutet und die hoffentlich auch von den anderen Sendeleitungen verstanden werden wird.

In den Rundfunkprogrammen findet sich bisweilen in den späten Abendstunden eine Sendung, „Funkpranger" betitelt, in der die verschiedenartigsten Vergehen gegen den Rundfunkbetrieb bekanntgegeben und verurteilt werden. Nach diesem Beispiel sollen auch hier die schlimmsten Sünden des Rundfunk festgehalten werden. Übertragungen von Schallplatten können unter Umständen eine willkommene Bereicherung des Programms bilden, aber eine solche Sendung mit der Überschrift zu versehen: „Ist der Leib in Staub zerfallen, lebt der große Name noch", wie das Breslau tut, zeugt doch von einer Verkennung der Tatsachen. Ähnlichen Geist atmet folgendes Programm aus Wien: „Aus der himmelblauen klassischen Musikepoche": Mozarts „Schauspieldirektor", Schuberts „Häuslicher Krieg" und Beethovens „Adelaide", von Hugo Müller zu einem Genrebild verarbeitet! Hoch anzurechnen ist es, wenn Berlin Bruckners f-moll-Messe aufführt. Wenn aber anschließend drei Stücke von Grieg gespielt werden, so wird damit das Verdienst in sein Gegenteil verkehrt. Dieselbe Sendeleitung hat ja übrigens auch ein Programm unter dem gefährlich-ironischen Titel angezeigt: Wer vieles bringt . . ." Ob Goethes Theaterdirektor etwa Rundfunkintendant werden wollte?

# UMSCHAU

Eugen Braudo (Moskau)

## LEO TOLSTOI UND DIE MUSIK

(Zum hundertsten Geburtstag des Dichters)

In Alexander Goldenweisers (eines bekannten Moskauer Pianisten) „Erinnerungen an Tolstoi" finden wir ein höchst bedeutsames Gespräch mit Tolstoi aus dem letzten Jahre seines Lebens verzeichnet. Der große Denker und Dichter behauptete, am schwersten würde ihm „die Trennung mit Musik fallen". Mit der Tonkunst sei er durch lange Jahre vollständig verwachsen, und keine der Künste wirke auf ihn so tief ein, als die Musik.

Die mannigfaltigen Beziehungen Leo Tolstois zur Musik würden ein ausgibiges Thema einer größeren Forschungsarbeit ergeben. Eine derartige Arbeit gibt es in der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur unseres Wissens noch nicht. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit, machen wir einen vorläufigen Versuch, ganz kurz den Zusammenhang des literarischen und philosophischen Schaffens Tolstois mit dem Musikleben seiner Zeit zu entwerfen. Auch interessiert uns durchaus die Einwirkung musikalischer Vorstellung auf seine Kunstanschauung als Ganzes.

Leo Tolstoi war bekanntlich Musikdilettant und mittelmäßiger Klavierspieler „für den häuslichen Gebrauch." Mehr als irgend ein anderer russischer Dichter liebte er die

Tonkunst und widmete sich musikalischen Interessen. Auch knüpfte er persönliche Beziehungen zu den größten russischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an. Während eines mehr als halben Jahrhunderts seiner schriftstellerischen Tätigkeit war Tolstoi Zeuge einer unerhörten Entwicklung der neuen russischen Musikschule und ihrer Verwurzelung in einer eigenartigen Wirklichkeitsästhetik.

Und doch – wir gehen kaum fehl, wenn wir die von Tolstoi in seiner Jugend und frühem Mannesalter empfangene Musikeindrücke als tiefste und beständig bis an sein Lebensende auswirkende bezeichnen. Seine Sympathien auf dem Gebiete der Tonkunst neigten sich stets den westlichen, hauptsächlich deutschen Klassikern und Romantikern zu. Noch in seinem letzten Lebensjahr hörte Tolstoi besonders gern Beethoven, wie das von Goldenweiser, seinem musikalischen Eckermann, bezeugt wird. Auch für Schumann interessierte er sich lebhaft. Die letzte Musik, die ihm das Schicksal zu hören vergönnte, war Chopin. Eine Tschaikowsky-Biographie war das letzte Musikbuch, welches in seinen Gesichtskreis kam.

Seiner Geschmacksrichtung nach müssen wir Tolstoi als einen typischen Vertreter der höheren russischen Intelligenz bezeichnen, welche bis an die letzte Zeit der einzige Konsumentenkreis hoher Musikkunst in Rußland war. Von diesem Standpunkt aus verwarf Tolstoi die Tonkunst, als Mittel gesellschaftlicher Erziehung der Volksmassen. Die Tonkunst war für ihn genau wie seine eigene dichterische Tätigkeit „ein schleichendes Gift, welches die gesunde Natur des Menschen zersetzt". Er empfand es scharf, daß Beethovens Sonaten, Mozartsche Quartette und Chopins Klavierwerke ebenso wie Tschaikowskys Kammermusik und Skriabinsche Kleinigkeiten, welche er in seinen letzten Tagen kennen lernte – ein Buch mit sieben Siegeln für das Volk seien. Eine zwecklose Verschleuderung von Staatsmitteln sei die Organisation öffentlicher Konzerte und Opernvorstellungen. Das Volk geht seine eigenen Wege abseits dieser Scheinkultur und kümmert sich überhaupt nicht um den ganzen staatlichen Musikbetrieb.

Durch diesen Gedankengang entstand eine gewisse Zwiespältigkeit Tolstois in der Bewertung der Tonkunst als einer Quelle hohen Genusses für ihn selbst und etwas den großen Volksmassen absolut Unzugänglichen. Jedem Tolstoikenner wird wohl die höchst ironische Beschreibung einer Siegfriedprobe im großen Moskauer Operntheater in seiner Abhandlung „Was ist Kunst?" erinnerlich sein. An diesem Beispiel zeigt Tolstoi mit unerbittlicher Schärfe, wieviel Lug und Trug der ganzen Aufmachung einer großen Oper anhaftet und welche negative soziale Auswirkung eine derartige Verschleuderung großer Geldsummen in einem bitteren Hungerjahre birgt. Tolstoi brandmarkt ferner die zünftige Vergröberung Aller, welche gewerbsmäßig Kunst betreiben, das rücksichtlose Gebahren der Regisseure, des Kapellmeisters, die entwürdigende Behandlung des Orchester- und Choristenpersonals . . . und doch finden wir in der ganzen russischen Literatur kaum glänzendere, tiefer mit Liebe zur Musik durchdrungene Seiten, als bei Tolstoi. Seine Anfeindungen des musikalischen Betriebs seiner Zeit werfen ein merkwürdig grelles Licht auf die widernatürliche und antisoziale Lage einer Massenkunst, deren Benutzer künstlich auf einen kleinen Kreis Intellektueller begrenzt ist. Dieser Kreis ist außerstande sich das Wahre der Kunst aktiv anzueignen.

Der Musikkultur der höheren Kreise stellt Tolstoi die Volkskunst entgegen. Über die Bedeutung dieser Kunst, für welche der Massenmensch unmittelbar empfänglich ist,

spricht Tolstoi mit größter Wärme, doch stellenweise abstrakt und nicht genügend sachgemäß. Die Volkskunst erscheint als etwas viel Wichtigeres, als die hohe musikalische Produktion, denn nur in derartiger Musikübung sei ein wahres Mittel Gefühle in der Allgemeinheit zu verbreiten. Die Musik, als jegliche andere Kunst „ist nur dann existenzberechtigt, wenn sie Gefühle, welche der Allgemeinheit nützlich sind, verbreitet" dieser Ausspruch krönt sein Essay über Kunst. Wenn die moderne Musik, welche nur auf einen kleinen Gönnerkreis berechnet ist, nur ein Mittel der moralischen Zersetzung ist, so birgt gerade die Volkskunst allgemeinmenschliche Werte. So finden wir in verschiedenen Werken Tolstois, wie etwa im „Krieg und Frieden" direkte Verherrlichungen des russischen Volkslieds, des volkstümlichen Tanzes usw.

Die scharfe Kritik, welche Tolstoi an der zeitgenössischen Kunst übt enthält eine Anzahl großartiger Gedanken. Doch scheint Tolstoi die Möglichkeit tieferer Auswirkung der Kunst durch Erweiterung seines Benutzerkreises nicht vorausgesehen zu haben. Die „Kreutzersonate" blieb für ihn in einem erotisch überhitzten Milieu eingekerkert. Doch unsere Zeit schuf hier einen Wandel, welcher dem großen Dichter in seiner ethischen Abgeschlossenheit als eine Unmöglichkeit erschien.

OSKAR GUTTMANN (Breslau)

# ÜBER DIE KULTMUSIK IN DEUTSCHLAND

Bemerkungen zur kirchenmusikalischen Woche in Breslau.

1.

Vom 16. bis 22. April 1928 wurde in einer „kirchenmusikalischen Woche" in zehn Kirchenkonzerten gezeigt, wie reich der Besitz an deutscher, protestantischer Kirchenmusik aus der Zeit vor Bach ist. Der Breslauer Ordinarius für Musikwissenschaft Max Schneider sei hier aus seiner Einführung angeführt, die dem Programmbuch den wissenschaftlichen Boden gab:

„Die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik umfaßt jetzt vier Jahrhunderte. Nur wenig mehr als die Hälfte davon bedeutet Aufstieg ... Das übrige ist Stillstand und Niedergang. Dem zeitweise recht steilen Aufstieg entspricht ein Verfall, über dessen vielfach erschreckende Folgen . . . nichts länger hinwegtäuschen kann. Und dem einstigen schier unerschöpflichen Musikreichtum der Kirche Luthers steht im zwanzigsten Jahrhundert eine wohl beispiellose Verarmung gegenüber, eine Verarmung, die heute weiten evangelischen Kreisen Entschlußkraft aufzwingt zum Wiedergewinnen des Verlorenen . . . . "

Der Verfall ist festgestellt; und seine Gründe? – Ihnen soll, um einen unterrichtenden Überblick über den Stand der Kultusmusik in Deutschland, wenigstens in der Skizze, zu bekommen, in der protestantischen Kirche und auch kurz in der katholischen Kirche und in der Synagoge nachgegangen werden, angefangen bei der als letzte Genannten.

2.

Die Synagogenmusik ist im Begriff am Übermaß von Tradition zu Grunde zu gehen oder dem, was man ganz falsch dafür hält; denn diese Tradition ist vielleicht hundert bis hundertfünfzig Jahre alt (nicht Jahrtausende, wie man wähnt,) also überhaupt keine, sondern besten Falles eine Gewohnheit, die heute durch nichts mehr zu rechtfertigen ist. In dieser Gewohnheit ist man erstarrt; die sonst so kritischen Hörer der Synagoge sind ihrer Musik gegenüber von einer gefährlichen Toleranz. Jede Neuerung wird abgelehnt, man will nichts anderes als die Melodien der Väter und wird dabei nicht gewahr, wie ihre innere Kraft immer mehr abnimmt, weil sie musikalisch verbraucht sind. (Das Psychologische bleibe außer Betracht.) Wenn hier nicht sehr bald, hoffentlich von einer interessierten Jugend, neues Blut und neue Kraft in die synagogale Musik strömen, wird sie als Kunsterscheinung zu Grunde gehen.

3.

Der Verfall der protestantischen Kultmusik hat den gegenteiligen Grund. Nicht Übermaß, sondern Fehlen, Aufhören, Abreißen der Tradition hat diese „beispiellose Verarmung“ bewirkt. Die Schuld an dem Verfall aber tragen die ausführenden Vermittler ebenso wie die auch hier kritiklosen Hörer.

Die Leistungen der musikalischen Organe in den zehn Breslauer Kirchen (zu denen noch eine elfte kam, die an einem Klughardtschen Oratorium das mit erwies, was im Folgenden ausgeführt ist. Die Wahl des Werkes zeigt übrigens, was man in der Kirche noch der Galvanisierung für wert hält; aber was tot ist, ist ganz tot.) dürfen wohl als gehobener Durchschnitt betrachtet werden; man wird in eine Großstadt sicherlich nur Organisten und Chordirektoren berufen, die musikalisch ein Gesicht haben und ein bestimmtes Niveau halten. Da wäre also zu sagen: Ein großer Teil der Organisten ist für Dirigieren wenig begabt. Sowie die Herren vor einem Chor stehen, versagen sie, ihr Dirigieren oder ihre, oft ganz falsch verstandene, Chironomie sind ohne Wirkung. Eine künstlerische Leistung kann nicht zustande kommen. Wie soll bei solcher Behinderung noch auf eine stilgemäße Ausführung geachtet werden, wenn man froh sein muß, daß alle zusammen aufhören? Eine erste Forderung zur Hebung der protestantischen Kirchenmusik ist also die Trennung des Amtes des Organisten von dem des Chordirektors. Das darf nicht Ausnahme, das muß ausnahmslos die Regel sein. Nur so werden die Chöre allmählich wieder leistungsfähige Instrumente der Kirchenmusik werden und die Forderungen erfüllen können, die man an sie stellen muß.

Auffallend war, daß nicht alle Organisten als Orgelspieler befriedigten. Wie soll die riesenhafte Orgelliteratur lebendig gemacht werden, wenn schon das äußere Erfordernis, die Spieltechnik, nicht hinreicht?

Endlich haben leider nicht alle beamteten Kirchenmusiker das Bestreben, die Anregungen, die sie auf den Ausbildungsinstituten bekommen, weiter so auszubauen, wie es unbedingt notwendig ist. Das Erstrebte, ein Amt, ist erreicht, der Dienst wird versehen, im übrigen aber herrscht eine gefährliche Gleichgültigkeit.

4.

Mit diesen Mitteln ist also heute dem Verfall nicht abzuhelfen, eine neue Blüte der protestantischen Kirchenmusik nicht heraufzuführen, nachdem die Tradition verloren

gegangen ist. Der Rationalismus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, der sie mit vernichtet hat, wirkt bis heute noch verderblich nach. Denn hieraus resultiert ja zuletzt der Indifferentismus der verantwortlichen Organe, der aber freilich wieder gestützt oder wenigstens nicht gestört wird durch die geringe Anteilnahme der kirchlichen Hörer; denn diese nehmen die Kirchenmusik, wie sie ihnen heute geboten wird, kritiklos hin.

„Die Dauer der Religionen war immer davon abhängig, ob wir ihrer noch bedurften", steht in Heines „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland". Die Dauer der Musik dieser Religionen ebenfalls, könnte man variieren. In einem Referat über musikalische Erziehung hier wurde erwähnt, daß ein Organist als Nachspiel bei einer Trauung das zweite (lyrische) Thema der Tschaikowskyschen Sinfonie pathétique spielte, sogar in eigener Harmonisierung. Kein Mensch habe sich darüber aufgehalten . . . Dies ist kein Ausnahmefall. Gewiß singt man beim Gottesdienst die alten schönen Choräle noch mit, aber nicht aus dem Bedürfnis heraus zu singen und nicht aus Anteilnahme an der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes, sondern aus Gewohnheit. Und auf das, was der Kirchenchor singt, hört kaum einmal jemand. Die Organisten und Chordirektoren finden ja selbst für Kunstleistungen wenig Resonanz bei der Gemeinde oder bei der Gemeindevertretung, selten einmal bei einem musikinteressierten Geistlichen. (Da übrigens am ehesten.) Also: bedarf man denn eigentlich noch in der protestantischen Kirche heute der Musik, ist man durchaus versucht zu fragen?

5.

Wenn sich also wirklich der für die Musik verantwortliche Beamte (das heißt, er soll eben kein Beamter, sondern ein Künstler sein und ein Vorkämpfer für die Musik seiner Kirche) bemüht alte Musik zu bringen, eine Tradition zu schaffen, die Hörer zu erziehen, ihre Herzen und Ohren wieder für die alte a-capella Kunst zu öffnen – er stößt auf zu wenig Verständnis; denn es fehlt den Hörern zu allem noch die Tradition des Hörens. Dies erwies die kirchenmusikaliche Woche am deutlichsten. Es wurde da einmal ein Gottesdienst gehalten wie zur Zeit des 16. Jahrhunderts mit der alten Liturgie, psalmodierend, den Wechselgesängen der Gemeinde, herrlichen Motetten und Chören von Joh. Walther, Stobäus, Eccard und Vulpius. Die Hörer langweilten sich, sobald sie aufgehört hatten sich zu wundern oder zu lächeln, seien wir doch ehrlich. Genau so innerlich unberührt stand man den anderen alten Meistern (ich nenne ein Paar: Tunder, Scheidt, Weickmann, Handl) und ihrer unbegleiteten Chormusik gegenüber. Man machte sich doch nichts vor.

Es wurde die Matthäus-Passion von Schütz gesungen, in ihrer ursprünglichen Form, unbearbeitet, ohne Begleitung, übrigens in einer vortrefflichen Wiedergabe. Es war dasselbe. Eine kleine Weile fesselte die Art, dann wurde kein Eindruck mehr erzielt, nur die Worte des Evangeliums rührten noch an der Seele der Hörer. Dies hätte aber der Text ohne musikalische Rezitation auch getan. Fünfviertelstundenlang diese Musik war schon viel zu viel. Dazu kommt, daß man das Bachsche Werk überall durchklingen hört. Das mag sehr unhistorisch und falsch sein, aber Kirchenmusik ist kein musikgeschichtliches Kolleg. Gegen ihre Gefühle können die Menschen nicht. Denn – und das ist ja überhaupt der erste Grund – unser Gehör ist durch Orchester und Orgel (und Joh. Seb. Bach natürlich) für die Musik dieser

Art vor äufig verdorben wie es durch Orchester und den modernen Flügel für das wundersame Cembalo verdorben ist. Schon die Orgelmusik um 1600 spricht aus diesem Grunde mehr an als die a-capella-Chormusik, weil das Instrument an sich auf uns belebend wirkt. Auch hier wird der Masse die moderne Orgel stets mehr geben als die a te Prätorius-Orgel mit ihren rekonstruierten Barockregistern und den ungewohnten Klangfarben, so sehr diese auch die Kundigen entzücken. (Das tut ja das Cembalo auch.) Unsere Ohren sind ja so verdorben (andere sagen: verwöhnt), daß diese ganze wundervolle Kunst als primitiv empfunden wird, primitiv gleich entwicklungsunfähig. Dazu hört man nur alle Jubeljahre ein paar Kostproben – denn von einer Pflege kann keine Rede sein – in nicht zureichender Wiedergabe, wo soll die Blüte herkommen? Wenn man die Masse der Hörer in den protestantischen Kirchen überhaupt nicht von vornherein endgültig abschrecken will, darf man ihnen diese alte Kunst nur in höchster Vollkommenheit vorführen. Daß dies geschieht, ist Sache derer, in deren Hände die protestantische Kirchenmusik gegeben ist. Hier sollte nur einmal ganz klar gesagt werden, was ist.

6.

Die Synagogenmusik geht am Übermaß, die protestantische Kirchenmusik am Fehlen der Tradition zn Grunde. Daß die katholische Kirchenmusik nicht so stagniert, e; da ran, daß die katholische Kirche stets so klug ist, sich neuen künstlerischen Bestrebungen niemals zu verschließen. Sie versucht stets die hier wirklich uralte Tradition mit der Gegenwart zu verbinden. Von oben herunter wird dies gefördert, und die Gläubigen sind viel zu diszipliniert als daß sie auch nur ein einziges Wort dagegen zu sagen wagten. Die Musik, die hier die Kirche bietet, und sei sie noch so modern, kommt eben von der Kirche und wird ebenso gläubig hingenommen wie alles andere. Daher kann man in katholischen Gegenden in den Kirchen modernste Musik hören, eine Messe von Joseph Messner, Psalmen oder ein Magnificat von Heinrich Kaminski werden gebracht, Werke, die „berechtigten" Anstoß bei den Musikreaktionären erregen, wenn sie, wie dies letztgenannte, beispielsmaßen in Breslau im Konzertsaal aufgeführt werden ... Man sehe, wie die ganze a-capella-Zeit lebt, in jeder italienischen Kirche hört man meisterhafte, stilvolle Wiedergaben, weil die Tradition nie abriß, man vergleiche die Aktivität des „Cäcilienvereins" mit der des „Evangelischen Kirchen-Gesangvereins für Deutschland", man denke an den letzten Gipfel katholischer Kirchenmusik, an Bruckner, und man wird, alles das hier Gesagte nachdenklich betrachtet, nicht im Unklaren sein können, wie dem Verfall der protestantischen Kultmusik Einhalt geboten werden kann.

# MUSIKLEBEN*)

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Man erinnert sich jenes Preisausschreibens der Columbia-Grammophon-Gesellschaft, von dem auch an dieser Stelle schon die Rede war. Zuerst wurde

*) Der Teil „Musikleben" steht von diesem Heft an unter der verantwortlichen Schriftleitung von Dr. Heinrich Strobel.

eine stilvolle Vollendung der h-moll Symphonie verlangt, dann einigte man sich auf Kompositionen im Geist Schuberts. Nun liegen die Preisträger vor: für Deutschland-Holland sind es Hermann *Wunsch* (750 Dollar für eine Symphonie), Kurt von *Wolfurt* (50 Dollar für Variationen über ein Thema von Mozart) und Johann C. *Berghout* (Ehrenzeugnis). Den internationalen Hauptpreis von 10000 Dollar erhielt Kurt *Atterberg* für eine Sinfonie. Über die Unproduktivität der ganzen Angelegenheit ist kein Wort mehr zu verlieren. Aber über die Bemerkungen, welche die *Genossenschaft deutscher Tonsetzer*, als Beauftragte für die Zone Deutschland-Holland, zu dem Ergebnis des Preisausschreibens macht, sind noch ein paar Worte zu sagen. Sie wundert sich, daß im ganzen „nur etwa 100 Partituren eingegangen sind, woraus sich der Rückschluß ergibt, daß die schöpferische Kraft unserer Komponistengeneration stark gehemmt ist, und das großzügige Preisausschreiben wie das eben durchgeführte sich da vielleicht anregend auswirken könnten".

Uns scheint ein anderer Schluß zutreffender. Die geringe Beteiligung an dem amerikanischen Unternehmen spricht für den gesunden Sinn der jungen Komponistengeneration. Sie läßt sich nicht durch unsinnige Preisausschreiben hemmen. Sie hat Wichtigeres zu tun, als Symphonien im Geist Schuberts zu schreiben. Auch wird sie sich hüten, ihre Arbeiten einer Jury zu unterwerfen, in der Männer so ausgesprochen gegnerischer Einstellung zur neuen Musik sitzen, wie *Schillings*, *Alfano* oder *Schalk*. Man komme mit einer fruchtbaren Idee zu den jungen Musikern – und sie werden sie aufnehmen.

Das ganze Preisausschreiben ist nicht nur bezeichnend für das kulturelle Parvenütum, für das bigotte, äußerliche Pietätsgetue der Amerikaner – es ist leider auch symptomatisch für die Einstellung der gesamten Grammophonindustrie. Die großartigen neuen technischen Mittel hängen im Schlepptau verblasener Ideologien. Sie sind, nimmt man einige besonders verdienstliche Platten der *Deutschen Grammophon* aus, Hort des Unlebendigen, der Kaminbequemlichkeit, des Kitsches, und könnten doch, richtig angewendet zu Trägern des Heutigen, Jungen werden. Man redet sich immer auf den Geschmack des Publikums heraus. Aber man frönt ihm nicht nur da, wo es aus geschäftlichen Gründen noch verständlich erscheinen mag, sondern auch da, wo man freies Verfügungsrecht hätte. Die Zehntausende von Dollars für eine produktive Idee auszusetzen – daran denkt man leider nicht. Der Preis soll nun in Zukunft jährlich vergeben werden. Hoffentlich wird man einsichtig.

Man könnte sich ein Beispiel nehmen am *Frankfurter Rundfunk*, der nun schon zum zweiten Mal bei einem führenden jungen Musiker eine Arbeit zu seiner ausschließlichen Verwendung bestellt hat. Im vorigen Jahr bei Hindemith ein Konzert für Orgel und Kammerorchester, in diesem bei Weill eine Kantate für vier Sänger und kleines Orchester: „Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder". Es ist der erste Vorstoß, die musikalischen Mittel der Zeit den spezifischen Bedingtheiten des Rundfunks anzupassen. Von hier aus läßt sich allmählich der neue Typus des musikalischen Sendspiels schaffen. Der Einbruch lebendiger Kräfte in den Rundfunk ist inzwischen auch an anderen Stellen erfolgt. Der ostpreußische Rundfunk hat zum ersten Mal einen bedeutenden modernen Musiker als Leiter berufen: Hermann *Scherchen*, und am Klindworth-Scharwenka Konservatorium in Berlin hat Max *Butting* en Studio für Radiomusik eingerichtet.

Der Kampf um die Aufführungsgebühren erregt augenblicklich die Gemüter. Man weiß, daß bei der Gema Ungenauigkeiten vorgekommen sind. Inzwischen ist der belastete Hofrat Bryk aus der Gema ausgeschieden. Die Angelegenheit wird gerichtlich weiter verfolgt. Über diesen Einzelfall hinaus interessiert die Frage der Aufführungsgebühren ganz allgemein. Die Umwälzung des Musikverbrauches, die durch das Aufkommen des Rundfunks, durch die gesteigerte Bedeutung der Filmmusik hervorgerufen wurde, muß zu einer bedeutenden Erweiterung des Aufgabenkreises der Aufführungsrechts-Gesellschaften führen. Es bestehen nach den neuesten Verlautbarungen Möglichkeiten, daß sich die verschiedenen Gesellschaften zu gemeinsamer Arbeit zusammenfinden. Die Erreichung dieses Zieles wäre nur zu wünschen, damit endlich Klarheit geschaffen und der Stoff zu ständigen Konflikten beseitigt wird, bevor durch die Gründung einer Verbraucher-Organisation erneut Reibungsflächen entstehen.

*

Die Theater- und Konzertsaison hat ungewöhnlich stark eingesetzt. Schon im Oktober gibt es eine Reihe beachtlicher Uraufführungen. Die beiden wichtigsten modernen Werke dieser Spielzeit werden aber erst in der zweiten Hälfte der Saison herauskommen: Hindemiths neue Oper und Weills „Mahagonny". Beide unter Klemperers Leitung in der Berliner Staatsoper am Platz der Republik. Wir ergänzen unsere früher bereits gegebene Überschau über die Uraufführungen durch die folgende Zusammenstellung, auf Grund der neuen Spielpläne. Berlin bringt außer den beiden genannten Werken in der Oper Unter den Linden Anfang Dezember Schrekers „Singenden Teufel", in der Städtischen Oper Bittners „Mondnacht" und bei Klemperer Janaceks „Memorien aus einem Totenhaus". „Sache Makropulos" erscheint in Frankfurt. Kassel kündigt eine neue Oper von Dressel an: „Kuchentanz". Leipzig hat sich diesmal auf d'Albert („Schwarze Orchidee") und Wetzler („Baskische Venus") festgelegt. Darmstadt bringt die „Bettler-Oper" in historischer Fassung, Düsseldorf Reutters „Saul" in neuer Gestalt und „Der verlorene Sohn" und später Windspergers „Requiem". Dann eine Reihe neuer Namen: Rosenberg („Was Ihr wollt", Aachen), Scholz („Don Diego", Braunschweig), Wagner-Regeny („Moschopulos und der nackte König", Gera) Lothar („Tyll", Weimar).

Heinrich Strobel (Berlin)

## DIE INTERNATIONALE IN SIENA

1.

Man müßte von dieser phantastischen Stadt erzählen – von dem strengen, wehrhaften Mittelalter, das heute noch aus diesem Gewirr von engen Gassen und düsteren Palästen, aus diesen gewaltigen Mauern und Toren, rings um das nackte Felsfundament, mit einzigartiger Unmittelbarkeit entgegenblickt. Man müßte erzählen von dieser wundervollen toskanischen Landschaft, sanft gewellt, in der tropischen Hitze dampfend,

am Abend, wenn die vereinzelten Cypressen, die verstreuten Gehöfte sich dunkel abheben und die untergehende Sonne die Schatten scharf heraushebt, in stetig wechselnden Farben schimmernd, – von San Gimigniano, dessen dreizehn alte Wehrtürme sich von der Höhe des Hügels in den blauen Himmel bohren: wundervolle Krönung des Landschaftsbildes, einer der unvergeßlichsten Eindrücke, die Italien, abseits vom plump industrialisierten Fremdenbetrieb, bieten kann. Aber schließlich sind wir der Musik wegen hier zusammengekommen. Um es vorauszuschicken: Man hat es an freigebiger Gastfreundschaft, an großzügiger Organisation nicht fehlen lassen. Die Empfänge bei der Stadt, im herrlichen Palazzo Pubblico, beim senesischen Mäzen Conte Chigi-Saracini hatten großes Format, und die Sonderveranstaltung des Palio, eines farbenfrohen Schauspiels auf dem Campo, das in einem hinreissenden Pferderennen kulminiert, liess das Sechste Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik für einen Nachmittag wenigstens wirklich zum Volksfest werden.

Das mag dem Präsidium nicht angenehm gewesen sein. Denn man wollte unter sich bleiben. In seiner Eröffnungsansprache betonte Professor Dent ausdrücklich, man habe Siena deshalb zum internationalen Festort gewählt, weil seine Lage abseits vom großen Verkehr, sein aristokratisches Gepräge jene Intimität und Exklusivität garantieren würde, auf welche es der I. G. N. M. ankäme. Hier liegt das Problem offen. Was Frankfurt ahnen ließ, bestätigte Siena: die zunehmende Isolierung der I. G. N. M. Aus einer jungen Organisation, die unmittelbar nach dem Krieg die vorwärtsdrängenden Kräfte aller Nationen zu produktiver Arbeit sammelte, ist eine unproduktive Vereinigung geworden, die gewohnheitsmäßig Musikfeste veranstaltet – unbeschadet um das, was an Wesentlichem und Zukunftweisenden in der gegenwärtigen Musik sich ereignet. Es gab in Siena wenig, was außerhalb jenes engen Kreises von „Fachleuten" interessiert hätte. Die Hörer langweilen sich. Außerdem bekommen sie zum Teil alte, längst abgespielte Arbeiten zu hören. Die deutsche Sektion beschließt einen Protest „gegen die Abhaltung eines Musikfestes im Jahre 1929, falls nach Ansicht des Delegierten und der in Siena anwesenden Deutschen das dortige Programm den deutschen Ansprüchen wieder nicht genügt". Der Protest unterbleibt, obwohl das Sienesische Programm noch erheblich hinter dem Frankfurter zurücksteht. So wird man sich also im nächsten Jahre in Genf treffen und im übernächsten in Lüttich.

2.

Man muß nach dem Sinn derartiger Veranstaltungen fragen, über das Gesellschaftliche hinaus. Im besten Fall könnten sie eine Überschau bieten über die richtunggebende internationale Produktion. Freilich müßte da der enge Rahmen des Konzerts gesprengt, müßten andere, inzwischen gewonnene Gebiete einbezogen werden. Das Wesentliche, Typische wäre herauszustellen. Gerade aber die Nationen, welche die moderne Entwicklung führend bestimmen, waren diesmal ganz ungenügend vertreten. Hindemiths Reihe kleiner Stücke deutet, an der Grenze zwischen Konzert und neuer Hausmusik stehend und von Franz Osborn ganz vortrefflich gespielt, wenigstens die sachlich strenge Haltung der jungen deutschen Musik an. Aber schon Tiessens Duo für Geige und Klavier, dann die magere, den strawinskyschen Klassizismus zur leeren Spielerei verdünnende Cellosonate von Casella, eine andere Cellosonate von Franco Alfano in ihrer peinlichen Opernhaftigkeit, das fade, akademisch sterile Quartett von

Tomassini, das vollends gestaltlose Quartett von Frank Bridge: ist das irgendwie typisch? Selbst die schöne Geigensonate von Ravel war hier nicht am Platz, wo man junge französische Musik erwarten möchte. (Man hätte sie unfranzösischer, kaum derber interpretieren können als diesmal.) Ernest Blochs aufdringliches Klavierquartett mußte auch wieder ertragen werden. Dafür blieb unbegreiflicherweise das einzig neue Stück des Schlußkonzerts, das Quintett von Prokofieff, im letzten Augenblick weg – angeblich weil die Stimmen zu spät eingetroffen waren.

Die wenigen wichtigeren Arbeiten sind schnell aufgezählt. Martinus Quartett kennen wir schon von Baden-Baden her. Ein klar geformtes Stück von ursprünglicher Musikalität und stärkster Volksverbundenheit. Der Schweizer Robert Blum bekennt sich zu deutscher Polyphonie. Seine Musica per 8 stromenti fällt durch ihren gleichmäßigen melodischen Fluß, durch die saubere Haltung auf. Nicht alles ist so originell wie die Fuge, der Formbau sitzt noch nicht. Aber hier ist Talent.

Manuel de Fallas Konzert für Cembalo und einige Instrumente projiziert den neuen spielfrohen Konzerttyp ins Spanisch-Impressionistische. Ein reifes und bezaubernd klingendes Werk mit einem kirchentonal archaisierenden Mittelsatz, gerade noch knapp genug, um bei der relativ geringen thematischen Kontrastierung zu fesseln.

Auch Anton Weberns neues Streichtrio, das an die Grenzen der Musik führt, ohne die suggestive Wirkung früherer Arbeiten desselben Komponisten zu erreichen, erschien in Siena. Es gab den obligaten Tumult, in dessen Verlauf ein italienischer Kritiker sich ohne jeden Anlaß hätte beinahe zu Tätlichkeiten gegen eine führende Persönlichkeit der deutschen Musikkritik hinreißen lassen.

Mochte die Idee eines Kammermusikfestes an sich schon bedenklich sein in einem Augenblick, wo sich die gesamte junge Musik von der reinen Kammermusik abwendet, so schien die überstrenge Fassung dieses Begriffs völlig unverständlich. Bezeichnend genug für die Tendenz der I. G. N. M., daß die beiden Stücke, welche die Brücke zur Gebrauchsmusik schlugen, nicht im Rahmen der offiziellen Konzerte zu hören waren. Es handelt sich in beiden Fällen um geistreiche Stilisierungen des Jazz. Der Prager E. F. Burian stellt seine Voice-Band vor, ein Ensemble, das in raffinierten Übergängen vom rhythmischen Geräusch zum angedeuteten Gesang Dichtungen vorträgt, oder Impressionen festhält. Am besten ist das Parodistische – etwa das „Week-end" mit Bahnhofslärm und französisch-englischem Durcheinander oder die erregende Gestaltung moderner Tanztypen. Der Engländer Walton läßt in seiner „Facade" einen Sprecher durch das Megaphon rezitieren und macht dazu allerhand lustige, ausgezeichnet klingende Jazzmusik. Auch er ist am glücklichsten, wenn er (nach Strawinskys Vorbild) parodiert.

Die Italiener gaben drei Sonderkonzerte. Hatten sie die Dürftigkeit des offiziellen Programms eingesehen? Zweimal alte Musik: bei Molinari mit seinem klanglich einzigartigen Augusteo-Orchester und bei Casimiri mit seiner auch in Deutschland bekannten Polifonica Romana. Beide Male war es alte Musik im Stile der expressiven, farbigen Musik des 19. Jahrhunderts. Dann dirigierte Casella die grandiosen „Noces" von Strawinsky. Trotz einer ungenauen, die wundervolle Härte Strawinskys nivellierenden Wiedergabe der stärkeste Eindruck des Festes. Es ist das russisch-nationalste Werk des großen Musikers, zukunftweisend wie kaum ein anderes aus seiner zweiten

Schaffensperiode, noch von der hinreißenden Vitalität der vorausgehenden großen Ballette, aber auch schon von der Strenge und formalen Konzentration der späteren Arbeiten. Unbegreiflich, daß es in Deutschland noch kaum gespielt wurde.

3.

Siena war das Fest der Belanglosigkeiten. Die I. G. N. M. hat daran gewiß selber viel Schuld. Doch wäre es falsch, in ihrer Isolierung allein die Ursachen für das Mißlingen zu suchen. Sie liegen tiefer. Die Idee des Musikfestes ist überlebt. Was heute an wichtigen musikalischen Werken gutsteht, gehört nicht vor das Forum eines gesellschaftlich-festlichen Hörerkreises. Die Grundlagen haben sich verschoben. Damit erwachsen auch für die I. G. N. M. neue praktische Aufgaben: intensive Pflege der Organitation, Förderung der internationalen Zusammenarbeit. Die I. G. N. M. als repräsentative Vereinigung der modernen Musiker müßte einen kunstpolitischen Machtfaktor darstellen. Dazu wäre allerdings erforderlich, daß sie auch wirklich alle schöpferischen Kräfte neuer Musik umfaßt.

# MELOSBERICHTE

## *„Ägyptische Helena" u. „Dreigroschenoper" in Berlin*

Die Arbeitsgebiete der Berliner Oper haben sich deutlich gegeneinander abgegrenzt. Das Haus Unter den Linden dient der repräsentativen Oper großen Stils mit einer Elite großer Namen. Die Städtische Oper spielt für den bequemen Mittelstandsabonnenten ein durchschnittliches Provinzrepertoire. Nur wenn *Walter* am Pult ist, gibt es außerordentliche Leistungen. Die lebendigen Kräfte sammeln sich bei *Klemperer*, der *Legal* über sich als Intendanten gesetzt hat. Die beiden entscheidenden Uraufführungen dieses Winters finden bei ihm statt. Meisterwerke der Vergangenheit werden von einer muffig gewordenen Tradition gereinigt. Hoffen wir, daß man das höhere Ziel erreiche: Schaffung der neuen Volksoper, in der „Volk" nicht eine dumpfe, gestrigen Bildungsidealen nachhängende Masse ist, sondern Leben in sich tragende, aktive Gemeinschaft.

*Unter den Linden* konnte man nicht umhin, die *„Ägyptische Helena"* herauszubringen, obwohl man gegen den neuen Strauß von vorneherein etwas skeptisch war. Aber repräsentative Verpflichtungen wiegen schwerer als die Qualitäten eines Kunstwerkes. Es ist nichts anderes über diese Oper zu sagen, als was nach der Dresdener Aufführung an dieser Stelle bereits gesagt worden ist. Im Text sind Antike, Zauberoper und Wienerische Geschmäcklerei miteinander vermengt und mit einer theaterferner Symbolik überladen. Die Musik, von ausgesprochen lyrisch-kantabler Haltung, zehrt von Erinnerungen an Wagner und an die eigne, heute auf ferner Höhe liegende „Ariadne". Die Substanz ist zusammengeschrumpft – die reicheKoloristik, früher als Exponent des Substanziellen zu verstehen, ist Sache der Routine geworden. Natürlich kann man die Meisterschaft bewundern, mit der alles gemacht ist. Aber wird das ein Lob bedeuten bei einem Künstler, der in der Vollkraft seines Genies einmal Werke wie „Elektra" und „Ariadne" geschrieben hat?

Die Berliner Aufführung ist ein Triumph des klärenden, überlegenen Dirigententums von *Leo Blech* und der phantastischen Szene, die *Aravantinos* schuf: eine reiche Märchenpracht, äußerst geschmackvoll abgetönt und mannigfaltig bewegt – wobei sich auch Gelegenheit bietet, die technischen Millionenwunder der Bühne vorzuführen. Es ist weiter ein Triumph zweier prachtvoller Sopranstimmen: *Maria Müller*

(Helena) und *Maria Rajdl* (Aïthra). Kraft und vollendete Schönheit im Gesang der Müller, die in der Erscheinung freilich nur jenen hausfraulichen Helenatyp verkörpert, den Strauß und Hofmannsthal am Schluß glorifizieren. Beweglichkeit und feinste Charakteristik bei der *Rajdl*, deren hohe Kunst man schon in Dresden bewunderte. Wie konnte man aber den hölzernen, gepreßt singenden *Laubenthal* gerade für die Rolle des Menelas aus Amerika herüberholen?

Das entscheidende musikalische Ereignis der Vorsaison war die Aufführung der *„Dreigroschenoper"* von *Brecht* und *Weill*. Nichts ist bezeichnender für die augenblickliche Situation, als daß dieser gewaltige Erfolg eines neuen musikalischen Spiels sich außerhalb des traditionellen Operntheaters ereignete. Man kann diesen Erfolg nicht wichtig genug nehmen – gerade in einem Augenblick, wo sich Gefühlskitsch in so fragwürdiger Gestalt wie *„Friederike"* von *Lehár* wieder aufreckt. Mit der Dreigroschenoper erfolgte der Einbruch eines neuen unterhaltenden Theaters, jenseits vom durchschnittlichen Amüsier- und Rührbetrieb, in die große Masse der Hörer. Die seit Jahren verschimmelnde Operette ist überwunden. Aus der alten englischen „Beggars Opera", selber schon ein aggressiv parodierendes Werk, entstand unter den Händen von Brecht und Weill ein leichtes Zeitstück, in dem Räuberromantik und Verbrechertum, Operette und Varieté auf einer neuen Ebene zur hinreißenden Einheit gebunden wird. Ein gelöstes Spiel mit nestroyschen Zügen: Kampf zwischen einer Einbrecherbande und einer Bettlerorganisation. Sauberkeit, Klarheit anstelle klebriger Erotik und abgenutzter Handlungsklischees. Lebensnähe, Offenheit anstelle verblasener Operettenideologie. Und hinter diesem von jeder plumpen Requisitenaktualität freien Geschehen als aktive Macht die um ihre nackte Existenz ringende Masse mit ihrer antiidealistischen These: „Zuerst das Fressen und dann die Moral".

Ähnlich wie in *Strawinskys* richtunggebender „Geschichte vom Soldaten" wachsen gesprochene Handlung und Musiknummern völlig ineinander. Wort und Gesang stützen, steigern sich gegenseitig. Weill ist den Weg seines „Mahagonny" konsequent weitergeschritten. Auch der Musiker setzt außerhalb der Oper an. Aus den Elementen des Jazz hat er eine höchst persönliche, mit polyphonen Gestaltungswerten durchdrungene Tonsprache gewonnen. Die alte opernhafte Großform ist durch Lied, Couplet und Ballade verdrängt. Musik von leichtester Greifbarkeit bei hoher Qualität – fließende, eindringliche, an vielen Stellen erregende Melodik, ungemein lebendige, wiederum weit über den Jazz hinausstoßende Harmonik. Welche Fülle der Einfälle – immer in unmittelbarer Beziehung zur Szene. Welche Farbigkeit im Klang der paar Jazzinstrumente, zu denen – ein glänzender Effekt – einige Male die Orgel tritt. Zwischenspiele greifen die Gesangsmelodien auf, stellen sie in neues Licht, geben ihnen wechselnden Hintergrund durch geistvolle Kontrapunktierung,

An dem garnicht zu überschätzenden Erfolg hat die wundervoll leichte Aufführung mit *Rosa Valetti, Charlotte Ander, Erich Ponto, Harald Paulsen* und der ausgezeichneten *Ruth Lewis Band* hervorragenden Anteil.

*Heinrich Strobel* (*Berlin*)

*Honeggers „Judith" in Darmstadt*

Honeggers szenische Oratorien, als Prototyp ihrer Art genommen, geben in ihrer Stellung in der Zeit eine Reihe schwerwiegender, ästhetischer Fragen zu lösen. Die beiden allgemeinsten lauten wohl: Wie ist dramatisch und wie ist musikalisch das Bestehen dieser Werke zu deuten, von denen ja nur eines hätte geschaffen zu werden brauchen, um sogleich als Beispiel einer Gattung dazustehen. Welches religiöse oder zumindest festliche Feierbegehren hat den Autor zur Wahl seines Stoffes bewegt? Wo lebt unter uns eine kultische Stimmung, die bereit wäre, solchem Gegenstand Aufnahme zu gewähren? Ist sie etwa in der Gesamtheit jedes musikalischen Auditoriums mitenthalten? Ist es vielleicht die Wirkung des allgemeinen Verlangens nach Erneuerung der Opernform, die den Komponisten auf das Oratorium als einen neuen Anfang zurückgreifen läßt? Übt schließlich die Festspieltradition seines Volkes, jene ständige nationale Feierstimmung, die sicherlich am Grunde der freskohaften Gestaltungsweise

eines Hodler, eines Spitteler, eines Ramuz und Amiet steht, ihren entscheidenden Einfluß auf das konzeptive Verhalten auch dieses Künstlers aus?

Denn auch im Musikalischen scheint uns die große, andeutende Alfreskolinie auffallend und bestimmend in diesen Werken Honeggers zu sein. Die Begründung der musikalischen Gedanken und ihre Entwicklung begnügt sich so durchaus mit der Aufgabe sinnfälliger Beschreibung des Einzelvorgangs, daß man geneigt wäre, an eine bloße Bühnenmusik zu glauben, welche die eigentlichsten, tiefsten dramatischen Wirkungen einem gesprochenem Dialog überließe, dem gegenüber sie nur Begleiterscheinung wäre. Da es sich doch aber bei der „Judith" sowohl wie auch bei dem theatralischer, farbiger angelegten Fresko des „König David", um ein rein musikalisches Kunstwerk handelt, kann ein dramatischer Tiefenakzent, der außerhalb der Musik läge, nicht beabsichtigt sein, sondern nur die musikalisch-formale Wirkung des reinen Oratoriums. Hier aber liegt das Problematische in Honeggers Leistung. Denn als Träger eines Gebäudes absoluter Musik, dessen Wirkung über seinen literarischen Gegenstand weit hinausgehen müßte, sind die kargen Melismen weder in den Solo- noch in den Chorstücken stark genug.

All diese Folgerungen ließen sich dem mit der Darmstädter Bühnenaufführung angestellten Versuch klar entnehmen. Die Spannung dramatischen Geheimnisses würde vielleicht noch gewonnen haben, wenn Sänger und Chor (wie es so weise die Regieanordnung in Strawinskys „Ödipus" verlangt) auf einer Ebene zweidimenssional und statuarisch sich geäußert hätten. Die herausfordernde Vieldimension der Bühne aber und ihre peinliche Akzentuierung durch fadenscheinige Dekorationsideen und fadenscheinigeres „Tanzkongreß"-Kunstgewerbe umgaben erst das sparsam nüchterne Pathos der Honeggerschen Musik mit einem Plunderkram, der als Aufdringlichkeit eines Bettlers wirken mußte. Um wieviel dramatischer, um wieviel echter kam da doch letztes Jahr der „König David" in Scherchens prachtvoller Konzertaufführung zum Leben trotz aller kleinen Bluffs wie des Hexenrufs aus Orchestertiefen.

Die Darmstädter Aufführung stand unter Leitung von *Dr. Karl Böhm,* dem Orchester und vor allem Chor nicht restlos folgten. Als Solisten gaben ihr Bestes *Elsa Varena* (Judith), *Regina Harre* (Magd), *Maria Kienzl* (Klagende), *Hans Komregg* (Holofernes), *Theo Herrmann* (Osias) und *Eugen Vogt* (Bagoas).

*Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)*

*Neuer Geist in Königsberg*

Seiner vorübergehenden Belanglosigkeit wegen hatte man keinen Anlaß, von Königsberg Notiz zu nehmen. Das ist seit einem Monat anders geworden. Die *Oper* trat aus völliger Stagnation unter der neuen Intendanz *Hans Schülers* mit einer meisterhaften Inszenierung des *„Don Giovanni"* in ein neues Stadium. Vortreffliche Sänger *(Nina Lützow,* eine Sopranistin von Rang, der Tenor *Josef Poerner,* der Bariton *Carl Stralendorf)* und die ausgezeichnete Persönlichkeit *Werner Ladwigs,* des musikalischen Oberleiters der Oper, schufen eine Musteraufführung.

Ein Ereignis für das musikalisch recht rückständige Königsberg aber wurde die deutsche szenische *Uraufführung* von Strawinskys Ballett *„Russische Bauernhochzeit"* (Les noces). Der durchschlagende Erfolg ist in erster Linie *Ladwigs* glänzender musikalischer und Marion Herrmanns ebenbürtiger tänzerischer Leitung zu verdanken. Das Werk mußte in seiner eigenartigen Klangwirkung (das Orchester besteht lediglich aus vier Klavieren und Schlagzeug) und in der Frische seiner elementaren Rhythmik mitreißen.

Das *Konzertwesen* hat in *Hermann Scherchen,* der soeben zum städtischen Generalmusikdirektor ernannt ist, einen idealen Führer gefunden. Im Rahmen der Abonnementskonzerte wird die Moderne im engeren Sinne zurücktreten. Das Klavierkonzert von *Toch* fand mit *Walter Frey* als Solist begeisterte Aufnahme. Man ist in solchen Fällen erstaunt über ein Publikum, das man so lange für unbildsam halten mußte, als nicht die rechten Männer an der Spitze des Musiklebens standen.

Der *Rundfunk* hat unter Hermann Scherchens musikalischer Oberleitung einen

ungeahnten Aufschwung genommen. Innerhalb weniger Wochen erlebten wir Aufführungen von Strawinskys „Geschichte vom Soldaten", Webers „Euryanthe", Purcells „Dido und Aeneas". Dazu kommen ein Schweizer Komponistenabend und klassische Musik. Scherchen setzt seine ganze produktive Persönlichkeit an die dankbare Aufgabe ein vorbildliches Rundfunkprogramm zu schaffen. Daß manche Probleme dabei erst aufgeworfen werden, wie beispielsweise das der Sendeoper, ohne daß sie im Augenblick einer Lösung entgegengeführt werden können, liegt im Wesen der Sache. Für die nächsten Wochen plant Scherchen als Wichtigstes Strawinskys „Ödipus Rex", Busonis „Faust" und Bachs „Musikalisches Opfer".

*Herbert Gerigk (Königsberg)*

*Wellesz in Mannheim*

Eines ist klar: die Oper verlangt nach einer Umformung. Wie diese Transformation geschehen soll, wohin der Weg geht, steht noch nicht fest, kann noch nicht feststehen, in einer Zeit, die das Feststehende im Grunde garnicht will. So sehen wir zwei Richtungen: Die eine heißt Kurzoper und scheut sich nicht, sich zum Amüsement zu bekennen. Die andere heißt Kultoper und glaubt an die Göttlichkeit der Musik.

*Egon Wellesz'* Oper *„Die Prinzessin Girnara"* ist eine solche *Oper der Gesinnung*. Der Textdichter, kein geringerer als *Jakob Wassermann*, entnimmt der indischen Legende, die er schon einmal, in dem Roman „Christian Wahnschaffe" benutzt hatte, einen seelischen Vorgang. Die Prinzessin verwandelt durch ihre Seelenreinheit sich selbst und die Menschen um sich. Im Augenblick des großen Liebeserlebens finden sich zwei Menschen, Girnara und Prinz Siho, und werden ineinander und miteinander verwandelt – Idee der Ehe. Psychologisch bleibt manches unverständlich. Darauf aber kommt es nicht an. Wie in der antiken Tragödie, die Wellesz erneuern will, ist es ein stilisiertes Geschehen, ist es das Schicksal als Idee, das sich erfüllen soll.

Die knappen Formulierungen Wassermanns kommen dem Komponisten entgegen. Er entwickelt aus einem Ureinfall, aus einem musikalischen Motiv das musikalische Bild. Noch ist es ein glänzendes, schillerndes symphonisches Gewebe mit einem Reichtum von thematischen, harmonischen, orchestralen Feinheiten, denen Kühnheiten von erstaunlicher Prägnanz gegenüberstehen. Noch ist nicht die große Linie erreicht (das Werk liegt seiner Entstehung nach einige Jahre zurück und gewisse Änderungen bezogen sich nur auf spezielle Mannheimer Aufführungsbedürfnisse), die Wellesz später in seiner Oper *„Alkestis"*, die 1924 in Mannheim uraufgeführt wurde, herausgearbeitet hat. Aber schon fühlt man den Willen zur Gestalt, die über das individualistische Detail obsiegt.

*

Die ausgezeichnete Wiedergabe war für Wellesz ein voller Erfolg, der den Blick auf das fast vergessene Werk lenkt. Generalmusikdirektor *Erich Orthmann*, der frühere erste Kapellmeister, Nachfolger des nach Breslau übersiedelten *Richard Lert*, bekannte sich mit solchem Spielzeitbeginn zur neuen Zeit; ein Bekenntnis, das er mit dem Generalprogramm der Oper und dem der ihm unterstellten musikalischen Akademien des Nationaltheaterorchesters unterstrich. Noch ist alles Plan und Intention eines neuen Mannes. Man wird eine Bewährungsfrist abwarten müssen.

Die Akademiekonzerte kann man das Herzstück des *musikalischen Lebens* in Mannheim nennen. Zum erstenmal wird nun der Bühnenvolksbund eine Parallelreihe mit dem Frankfurter Symphonieorchester unter dem Mannheimer Max Sinzheimer veranstalten. Was wichtig ist: zu niedrigeren Preisen. Rechnet man dazu noch die Orchesterkonzerte des Philharmonischen Vereins und die unübersehbare Fülle von Solisten- und Chorkonzerten, so steht man vor einer Konzert-Inflation, die in wirtschaftlicher Hinsicht bedenklich stimmt. Auf der anderen Seite möchte man die Rivalität als aneiferndes Moment nicht ausgeschaltet wissen. Sie wird besonders der neuen Musik, die in Orchesterkonzerten bisher sehr stiefmütterlich behandelt wurde, zugute kommen.

Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang weiterhin, daß das benachbarte

*Ludwigshafen,* bisher Großabnehmer für Mannheimer Kunst, seit einigen Jahren ein eigenes, das Pfalzorchester, besitzt und am 29. September ein großes modernes Haus, den *„Pfalzbau“,* mit Theater- und Konzertsaal und Gesellschaftsräumen feierlich eingeweiht hat. *Karl Laux (Mannheim)*

*Die musikalische Situation im Ruhrrevier*

Die Massierung der Großstädte im rhein.-westfälischen Industriebezirk, die zu den schärfsten Konkurrenzkämpfen Anlaß gibt, hat eine Massierung von Orchestern und Opern zur Folge gehabt, deren wirtschaftliche Tragbarkeit um so fragwürdiger ist, als entscheidende Impulse bislang von hier nicht ausgegangen sind. Wenn man bedenkt, daß ein Gebiet, wo in Abständen von 20 Bahnminuten sechs Großstädte mit zusammen zwei Millionen Einwohnern liegen, nicht weniger als fünf große Orchester und vier leistungsfähige Operntheater aufweist; wenn man bedenkt, daß dieses Gebiet ungeheuere Entwicklungsmöglichkeiten in unerschlossenen Publikumsmassen hat: so muß man sich wundern, wie wenig hier an Dokumenten der Zeit aufgefangen wird, wie wenig Anregungen von hier in das musikalische Schaffen der Zeit übergehen.

Die beiden Fiktionen: des musikliebenden Rheinlands und einer Gesellschaftsschicht, die sich aus der Welt der Arbeit in die pathetische Feierlichkeit und den Gefühlsrausch romantischer Tonmalerei sehne, haben es verursacht, daß ein planloser Musikbetrieb einriß, an dem die musikalische Entwicklung spurlos vorüberging. Die Mächte, die unter der epigogonalen Devise „gesunder Fortschritt“ die akademische Reaktion zu fördern suchten, schwommen munter mit. Die Kräfte, die sich den zu aktiven Energien der Zeit, der wirklichen Umwelt bekannten, standen isoliert. Eine Persönlichkeit von Charakter, die das Neue, das Wesentliche stützte: *Rudolf Schulz-Dornburg* sah man vor Jahren beruhigt aus Bochum scheiden. Selbst eine so gemäßigte Natur wie *Paul Scheinpflug,* die immerhin Initiative und Verantwortung genug besaß, um den Konzertbetrieb nicht völlig der neuromantischen Verwaschenheit auszuliefern, versuchte man in Duisburg nicht zu halten. Symptomatisch bei solchem Personenwechsel ist immer die Art, wie der Nachfolger ausgewählt wird. Duisburg hat für den kommenden Musikwinter eine Liste von dreizehn Gastdirigenten aufgestellt, die die heterogensten Namen enthält. Neben ein paar Stardirigenten befinden sich darunter offenbar die Kandidaten für den Generalmusikdirektors posten. Ein merkwürdiges Verfahren, dazu nichts führen kann, das aber mit seiner Schein-Objektivität, hinter der sich Schwäche und Unsachlichkeit verbergen, die Unentschlossenheit, die Ziellosigkeit des künstlerischen Lebens im Westen charakterisiert. Besonders auffallend: daß *Hermann Scherchen,* der unbedingt an eine führende Stelle gehörte, der im Ruhrgebiet den von ihm oft geforderten Typ der Studienkonzerte verwirklichen könnte, zwar auf der Liste steht, sein Konzert aber mit Beethoven und Bruckner nicht in Duisburg selbst, sondern in dem benachbarten, durch Vertrag an das Duisburger Orchester gebundenen *Mülheim* absolvieren soll.

Die Programme? – Man hofft, daß sich nach Überwindung technischer Schwierigkeiten aus der Zusammenarbeit des Intendanten *Gsell* mit dem Musikdirektor *Sieben* für *Dortmund* ein neuer Auftrieb ergeben wird. Wenn man die neuen Programme von zwei, drei Städten hintereinander liest, erschrickt man. Sie sehen aus, als wären sie voneinander abgeschrieben. Alles stürzt sich auf Bruckner. Beethoven und Brahms werden in Serienaufführungen hineingezerrt, die ihr Bild zerstören und ihre Resonanz schädigen müssen. Bezeichnend die Seltenheit von Mozart. Mit Bach wird kokettiert. Eine Mode: kein bewußtes Hindeuten auf einen Gegenpol. Hindemith erscheint an zwei Abenden – in Düsseldorf und Essen. Was sonst sporadisch an zeitgenössischer Musik auftaucht, gehört fast durchweg der sogenannten „Neuromantik“ oder dem Leipziger Akademismus an. Auch in Düsseldorf, wo *Hans Weisbach* immerhin ein Programm mit neuen Namen und weniger als sieben Uraufführungen aufgestellt hat, ist die Bevorzugung des Unverbindlichen unverkennbar. Dennoch bleibt Düsseldorf die lebendigste

Musikstadt des Reviers, die nicht daran denkt, sich hinter der „Tradition“ zu verschanzen, sondern den Willen hat, klärend zu wirken. Der bewegliche Typ Weisbach bildet einen wohltuenden Gegensatz zu jenen Sattelfesten, die von der gestrafften, klaren Kunst des Heute keine Vorstellung haben und sich in ihrer Verlegenheit des Tricks bedienen, dem Publikum das als „verworrene“ Gegenwart vorzuführen, was einmal der Anfang dieser Gegenwart war: sie kontrastieren sinnlos Symphonisches und Antisymphonisches, um zu verwirren und ihre eigene Beziehungslosigkeit zur Zeit zu rechtfertigen.

In diese Situation hinein kommt nun im nächsten Jahr der *Allgemeine Deutsche Musikverein,* mit dessen Fest zum ersten Mal – in *Duisburg* – eine Opernwoche verbunden werden soll. Unter den drei Uraufführungen (*„König Roger“* von *Szymanowski,* *„Troerinnen“* von *Peeters,* *„Maschinist Hopkins“* von *Brand)* sieht man vornehmlich der letzten mit Interesse entgegen. Schon die bloße Ankündigung einer Oper, die irgendwie auf die Zeit Bezug nimmt, hat eine nicht zu unterschätzende Wirkung gehabt. Der Kapellmeister *Drach* und noch deutlicher der Regisseur *Schum* von der Duisburger Oper haben sie zum Anlaß zu öffentlichen Äußerungen genommen, die einem Protest gegen die Zeitabgeschnittenheit der Duisburger Spielpläne (auf die sie also offenbar wenig Einfluß haben) gleichkommen.

In der Jury des A. D. M., die diese Stücke auswählte, sitzt (neben Alban Berg und Joseph Haas) bekanntlich Rudolf S c h u l z - D o r n b u r g, den ins Ruhrgebiet zurückgerufen und zum Operndirektor von Essen gemacht zu haben, ein unbestreitbares Verdienst des Oberbürgermeisters Bracht bleibt. Die Arbeit, die Schulz-Dornburg im vorigen Herbst mit Mozarts „Idomeneo“ begann, und die dann in planvollem Aufbau über den „Boris“ zur deutschen Uraufführung von Honeggers „Antigone“ führte, erlitt durch eine mit offenen und versteckten Skandalen arbeitende reaktionäre Hetze einen empfindlichen Rückschlag. Dieses Jahr versucht er es, die Auseinandersetzung mit neuen Strömungen unter größerem Entgegenkommen auf dem Gebiet der Publikumsopern (die natürlich entstaubt werden sollen) durchzuführen. Um so notwendiger wäre es, die *Folkwangschule* für Musik, Tanz und Sprache aus dem ziemlich isolierten Schulbetrieb herauszuziehen und zu einem geistige Bewegung schaffenden und beeinflussenden Faktor zu machen. Es wirken – nach innen – eine Reihe ausgezeichneter Lehrkräfte an dieser Schule; darunter Fritz *Jöde,* der Führer der deutschen Jugendmusikbewegung. Sie müßten auch nach außen wirken: über die Fachkreise hinaus Resonanz bekommen. Schulz-Dornburg müßte also die latenten Kräfte seiner Schule mobilisieren und eine aktive Front schaffen: die Probleme der Zeit aufgreifen, ihre Diskussion erzwingen. Nächstes Ziel: Verbindung zwischen Schule und Theater; allmählicher Aufbau eines Opernensembles aus den Zöglingen der Folkwangschule; zentraler Einsatz der neuen Truppe im Sinne der an ihr geleisteten Erziehung. Nicht: Organisation. Sondern: Organismus. Atmosphäre schaffen: unerläßliche Voraussetzung eines fruchtbaren Kampfes, der Widerspruch aus Überzeugung heraus fordert und den Widerspruch aus Bequemlichkeit zum Schweigen bringt.

Generalintendant *Iltz* hat das erste Jahr seiner Düsseldorfer Tätigkeit darauf verwandt, den gesamten Spielkörper zu erneuern und durch kluges, zielbewußtes Vorgehen Boden zu gewinnen. Er hatte mit Strawinskys „Oedipus Rex“ und Weills „Der Zar läßt sich photographieren“ einen ausgesprochenen Erfolg. Die diesjährige Saison begann mit einer von Iltz unter dem Stigma der künstlerischen Wahrhaftigkeit besorgten Neuinszenierung der „Zauberflöte“, in der die Arien von der Spielhandlung abstrahiert und auf einer Art Konzertpodium gesungen wurden. Ein vorzüglicher Auftakt. Neben Iltz wirkt der vom letzten Baden-Badener Kammermusikfest in bester Erinnerung stehende Regisseur Friedrich *Schramm.* Auch der Übergang Jascha *Horensteins* vom Konzert- zum Opernpult ist durchaus gelungen. Die Aspekte sind günstig. Die nächsten Monate werden darüber Aufschluß zu geben haben, wie sie Bruno Iltz zu nutzen gedenkt. Wichtiger als alle momentanen Erfolge und Mißerfolge, ist der Geist, aus dem sie entstehen.

*Erik Reger*

# NOTIZEN

## OPER UND KONZERT

*„Debora und Jael“*, eine neue Oper von *Ildebrando Pizzetti* gelangte am Opernhaus in Hamburg zur deutschen Uraufführung.

*Alban Bergs „Wozzeck“* gelangt in dieser Spielzeit am Landestheater zu *Oldenburg* und am deutschen Nationaltheater zu *Weimar* zur Aufführung.

*Béla Bartók* hat ein neues Streichquartett geschrieben.

*J. M. Hauer* hat ein Klavierkonzert für *Eduard Steuermann* und ein Violinkonzert für *Stefan Frenkel* komponiert. Neue Orchesterstücke von Hauer bringt *Klemperer* diesen Winter zur Uraufführung.

Die Orchestersuite op. 3 von *Hans Wedig* wird im Oktober in *Aachen* (Peter Raabe) uraufgeführt. Weitere Aufführungen sind in Berlin (Kleiber), Bonn, Dortmund und Münster.

Aus Anlass der Veranstaltung *„Berlin im Licht“* finden Promenadekonzerte statt, für die Kompositionen bei *Butting, Tiessen* und *Weill* bestellt wurden. Ein erfreulicher Vorstoss, die Musik aus ihrer Isolierung zu befreien.

Generalmusikdirektor *Albert Bing* wird in einem Orchesterkonzert mit dem *Berliner Sinfonie-Orchester* im Dezember in Berlin u. a. *Conrad Beck's* Sinfonie Nr. 3 für Streicher zur Erstaufführung bringen.

Kapellmeister *Robert F. Denzler* von der Städt. Oper in *Berlin* wird in der kommenden Saison 20 Konzerte in der Schweiz dirigieren und u. a. in Genf als Erstaufführungen bringen: *Beck*, „Sinfonie No. 3“, *Toch*, „Komödie für Orchester“ und *Hindemith*, „Nusch-Nuschi-Tänze“.

## PERSONALNACHRICHTEN

In München starb im Alter von 60 Jahren der als Wagnersänger viel genannte Tenor *Enjar Forchhammer*. Er war an den Opern von Dresden, Frankfurt und Wiesbaden, tätig.

Zum Leiter des Hochschulchores ist als Nachfolger von Professor Siegfried Ochs Generalmusikdirektor *Carl Schuricht* aus Wiesbaden berufen worden. Schuricht wird seine neue Berliner Tätigkeit in vollem Umfang bereits im Oktober beginnen.

*Bertold Goldschmidt* wird von jetzt ab auch als Dramaturg am Landestheater in *Darmstadt* tätig sein.

Der Geiger *Hans Bassermann* wurde als Nachfolger von Henri Marteau an das Landes-Konservatorium in Leipzig berufen.

*Franz Osborn* wurde an das *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* in Berlin als Lehrer für Klavier berufen.

In *Frankfurt am Main* wurde eine Ortsgruppe der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ gegründet. Vorsitzender ist *Licco Amar*.

## MUSIKPÄDAGOGIK

Auf Anregung von Musikern und Musikfreunden des In- und Auslandes wird im nächsten Frühjahr in Berlin eine *„Deutsche Musikakademie für Ausländer“* eröffnet werden. Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat für diesen Zweck geeignete Räume im Schloß Charlottenburg zur Verfügung gestellt. *Wilhelm Furtwängler* hat sich bereit erklärt, die künstlerische Oberleitung zu übernehmen. Für die Geschäftsführung ist *H. W. Draber* verpflichtet worden. Die Leitung steht mit einer Anzahl von Künstlern, die für den ersten Zyklus von Unterrichtskursen im Sommer 1929 gewonnen werden sollen, in Unterhandlungen. Die Mittel zur Errichtung der Deutschen Musikakademie sind im wesentlichen von privater Seite gestellt worden.

In Frankfurt a. d. O. ist dieser Tage feierlich der Grundstein gelegt worden für ein *„Musikheim“*, eine Zentralstätte und Heimat für die deutsche *Volksmusik-Bewegung* und ihre im Reiche verstreut wirkenden, verschiedenartigen Mitarbeiter-Bünde-Vereinigungen. Die Leitung des zukünftigen Institutes wird der bisherige Dozent an der Charlottenburger Musikhochschule und Führer der „Märkischen Spielgemeinde“ *Georg Götsch* erhalten. Zwei ständige Lehrkräfte und wechselnde Gastdozenten werden ihm zur Seite stehen, Das Musikheim soll in enger Fühlungnahme mit der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg arbeiten.

Die 7. *Reichsschulmusikwoche*, die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Gemeinschaft mit der bayerischen Regierung veranstaltet wird, findet vom 15.—20. Oktober in *München* statt. — Der erste *Kongreß für Chorgesangwesen* tagte vom 8.–10. Oktober in *Essen*.

## SCHRIFTTUM

*Musik und Kirche.* Unter diesem Titel wird eine großangelegte Kirchenmusik-Zeitschrift ab Dezember 1928 achtmal jährlich mit vier größeren Notenbeilagen erscheinen. Herausgeber Dr. Christhard Mahrenholz, Göttingen, Prof. Wolfgang Reimann, Berlin, Dr. Johannes Wolgast, Leipzig. Der Plan geht im Wesentlichen auf Anregung der Herren Prof. H. J. Moser, Prof. D. Dr. K. Straube und des Bärenreiter-Verlages zu Kassel zurück.

Die *„Jüdische Rundschau“*, Berlin, hat sich eine Beilage *„Von jüdischer Musik“* angegliedert, die in unregelmäßiger Folge erscheint und von *Alice Jacob-Loewenson* redigiert wird.

## VERSCHIEDENES

Die *„Frankfurter Zeitung“* meldet: Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* hat in einer Sitzung ihres erweiterten Vorstandes unter dem Vorsitz von Dr. Richard Strauß den bemerkenswerten Entschluss gefaßt, die Frage der *Abgaben für musikalische*

*Aufführungen* zukünftig grundsätzlich durch *Kollektiv-Verträge* mit den Verbraucher-Organisationen (Gastwirtsgewerbe, Kaffeehausbesitzer, Filmtheater, Varieté-Direktoren usw.) zu regeln und mit diesen Organisationen paritätische Ausschüsse einzurichten, die die für die Tarifbildung maßgebenden wirtschaftlichen Voraussetzungen zu prüfen und zu begutachten haben. Gleichzeitig hat sich die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer bereit erklärt, die Richtigkeit ihrer Buchführung, sowie die Anwendung der oben bezeichneten Tarifgrundsätze staatlich kontrollieren zu lassen.

Ein langgehegter Plan Breslaus, die Bildung einer „*Schlesischen Philharmonie*", nimmt jetzt feste Gestalt an. Nachdem über die Verteilung der erforderlichen Subventionen zwischen Provinz, Staat und Reich eine Einigung erzielt werden konnte, hat der Niederländische Provinzialausschuß der Gründung der „Schlesischen Philharmonie" als G. m. b. H. zugestimmt. Die Provinz Niederschlesien und die Stadt Breslau gewähren eine Jahressubvention in Höhe von je 50000 Mark, während Reich und Staat je 25000 Mark aufbringen.

## AUSLAND

*Rußland:*

Die Direktion der Akademischen Theater in *Leningrad* hat beschlossen, in der kommenden Saison neben dem „Rosenkavalier" von Richard Strauß auch „Ariadne" aufzuführen. Außer Kreneks „Jonny" wird die Saison an Novitäten bringen: Puccinis „*Turandot*" und D. Schostakowitschs neue Oper „*Die Nase*" auf den der gleichnamigen Novelle von Gogol entnommenen Text. Neu einstudiert werden Glucks „Orpheus", Verdis „Othello" und Ssjerows „Judith".

Die *Leningrader* Philharmonie sieht 90 Symphonie-Konzerte vor, in denen u. a. *Otto Klemperer, Fritz Busch, Wilhelm Furtwängler* und *Ernest Ansermet* dirigieren werden.

Am 17. Juli ist die neue Verordnung über die „*Grundlagen des Urheberrechts*" in Kraft getreten. Während sich die alte Verordnung vom 30. Jan. 1925 mit einer Dauer des Urheberrechts von 25 Jahren begnügte, gewährt das neue Gesetz dem Urheber den Schutz *lebenslänglich.* Eine verkürzte Frist von zehn Jahren ist für choreographische Schöpfungen, Pantomimen, Filmszenarien und Filme festgesetzt.

*Schweiz:*

Die General-Programme der schweizerischen Abonnementskonzerte (Sinfonie- und Kammermusikkonzerte) lassen in diesem Winter in erhöhtem Maße zeitgenössischen Komponisten das Wort. Man findet u. a. folgende Namen: in *Zürich* (Volkmar Andreae): Beck (3. Sinfonie), Hindemith (Bratschenkonzert), Prokofieff, Tiessen; in *Winterthur* (Scherchen u. a.): Bartok, Beck (Concertino), Hauer (Romant. Fantasie), Hay (Oboenkonzert), Honegger (Concertino), Schönberg (Pelleas); in *St. Gallen* (Schoeck): Hindemith (Bratschenkonzert), Kaminski (Concerto grosso), Schoeck (Lebendig begraben), Wehrli (Orch. variat.); in *Genf* (Ansermet und Gastdir.): Beck, Casella, de Falla, Hindemith, Prokofieff, Ravel, Roussel, Schulthess, Strawinsky, Toch.

*Othmar Schoeck*, dessen „Penthesilea" auch in dieser Spielzeit an der Züricher Oper stärksten Erfolg hat, hat soeben ein neues Werk vollendet; „*Wandersprüche*", Liederfolge nach Gedichten von Eichendorff für eine Singstimme (Tenor od. Sopran) mit Clarinette, Horn, Klavier und Schlagzeug, Op. 42.

*Frankreich:*

In *Paris* wurde ein neues Orchester, das „*Orchestre Symphonique de Paris*", gegründet. Es ist 80 Mann stark und wird von Ernest Ansermet, *Alfred Cortot* und *Louis Fourestier* geleitet. Zunächst spielt es im Theatre des Champs-Elysées, aber nach der Wiederherstellung des abgebrannten Salle Pleyel wird es dort musizieren. Zahlreiche moderne Werke gelangen diesen Winter zur Aufführung. Namhafte ausländische Dirigenten werden zu Gastkonzerten eingeladen.

Das erste neue Werk, das in der *Großen Oper* herauskommt, ist wahrscheinlich „*Les Mas*" von *Joseph Canteloube.* Die *Opéra comique* kündigt als erste Premièren „*Die verkaufte Braut*" von Smetana und „*Riquet à la Houppe*" von *George Hüe* an.

# NACHRICHTEN DES VERLAGES B. SCHOTT'S SÖHNE

## NEUE AUFFÜHRUNGEN

Die *„Missa symphonica"* von *Lothar Windsperger* wird vom Michaelis-Chor in Hamburg unter Professor Sittard am 30. Oktober zur Aufführung gebracht. Derselbe Chor wird das künstlerisch Aufsehen erregende Werk dann erstmalig in Berlin (Hochschule für Musik) am 10. November aufführen, von wo eine Übertragung durch den Berliner Rundfunksender erfolgt. Weitere Aufführungen in dieser Saison: Wiesbaden, Gotha, Bottrop und Mainz.

Am Landestheater in Karlsruhe wird der neue Ballettmeister Harald J. Fürstenau das Ballett *„Pantea"* von *F. Malipiero* zur Uraufführung bringen.

*Strawinsky's „Les Noces"* wurden in Königsberg in szenischer Darstellung zum ersten Mal aufgeführt. Eine Konzertaufführung bereitet Generalmusikdirektor Klemperer an der Staatsoper am Platze der Republik in Berlin vor.

*Paul Hindemith* wird sein *Bratschenkonzert* in dieser Saison in etwa 20 Städten spielen.

*Ernst Toch* arbeitet an einem neuen *Klavierkonzert*, das Hermann Scherchen aus der Taufe heben wird.

Von *E. W. Korngold's* Oper *„Das Wunder der Heliane"*, die in Hamburg bereits 25 Aufführungen, in Wien bisher 16 Aufführungen erlebte, findet die nächste Aufführung am Landestheater in Schwerin statt. Weiter folgen zunächst: Köln, Darmstadt, Gotha. – *„Die tote Stadt"* kommt in dieser Spielzeit in Amsterdam, Rostock und Trier zur ersten Aufführung.

Das neue Orchesterwerk *„Der Dybuk"* von *B. Sekles* wird am 30. Oktober in Mainz von Direktor H. Rosbaud uraufgeführt. Es folgen Frankfurt a. M., Bremen, Berlin, Leipzig, Mannheim, Plauen, Saarbrücken und Wiesbaden.

In der kommenden Saison finden mehrere *Toch-Abende* statt: zuerst Mannheim, dann Köln (Neue Musikgesellschaft) und zuletzt Königsberg.

*Wilhelm Furtwängler* wird am 28./29. Oktober die *„Nusch-Nuschi-Tänze"* von *Paul Hindemith* in Berlin zur Aufführung bringen.

*Joseph Haas*-Abende werden auch in dieser Konzertsaison in verschiedenen Städten stattfinden, u. a. in Würzburg, Mannheim, Heilbronn, Flensburg uud Berlin. In München sind zwei Haas-Abende und zwar ein Liederabend und ein Chorabend vorgesehen. Zur Aufführung gelangen außer Orchesterwerken die „Deutsche Singmesse" und die „Deutsche Vesper" sowie Lieder mit Klavier.

Am 5. Dezember werden die „Russischen Lieder" *Hermann Reutter's* durch Paul Lohmann in Berlin erstaufgeführt.

## NEUERSCHEINUNGEN

**Leo Artok** M.

— „Junge Tänze". Ein neues Klavierbuch mit 10 kurzen, modern. Tänzen in leicht. Spielbarkeit (Ed. Nr. 1707) 2.—

**Conrad Beck**

— Sonatine für Klavier (Ed. Nr. 2072) . . . . . . . 3.50
— Zwei Tanzstücke für Klavier (Ed. Nr. 2073) . . . . 2.—
— Sonatine für Violine und Klavier (Ed. Nr. 2067) . . 5.—
— Concertino für Klavier und Orchester Part. 4° (Ed. Nr. 3393) M. 20.— Kl.-A. (Ed. Nr. 2068) 6.—

**Arthur Benjamin** M.

— Concertino für Klavier und Orchester Part. 4° (Ed. Nr. 3350) M. 20.— Kl.-A. (Ed. Nr. 1304) 6.—

**David Dushkin**

— Das Buch des jungen Pianisten. 10 leichte moderne Stücke für Klavier mit techn. Spezialstudien für das Ueben (Ed. Nr. 1308) . . . . . . . . . . . . . . . 2.50

**M. de Falla**

— Tanz des Schreckens (aus „Liebeszauber) für Klavier (Ed. Nr. 2066) . . . . . . . . . . . . . . . . . 2.—

**Gay-Pepusch**

— „Die Bettler-Oper", Kl.-Ausz. (Ed. Schott Nr. 1071) . 12.—
Siehe auch Anzeige Seite 520

**A. Gretchaninoff**

— Drei Stücke für Klavier, op. 116 (Ed. Nr. 1310) . . 1.50
(Prélude — Méditation — Mazurka)

**Joseph Haas**

— Lieder vom Leben, op. 76, f. eine Singstimme u. Klav. Nach Gedichten v. Ruth Schaumann (Ed. Nr. 2022) 2.50
Unter dem Zeltdach — Kommt ein Kindlein — Gloria — Das Lämmlein — Der Gänsehirt — Im Meer

**Paul Hindemith**

— Tanzstücke für Klavier, op. 19 (Ed. Nr. 1418) . . . 3.50
— Kammermusik Nr. 5 (Bratschen-Konzert) für Solo-Bratsche und grösseres Kammerorchester, op. 36 Nr. 4. Part. 16° (Ed. Nr. 3443) M. 4.— Kl.-A. (Ed. Nr. 1977) 8.—
(Aufführungsmaterial nach Vereinbarung)
— Sing- u. Spielmusiken f. Liebhab. u. Musikfreunde, op. 45
Nr. 1 Frau Musica. Musik zum Singen und Spielen auf Instrumenten nach einem Text von Luther
Nr. 2 Acht Kanons für 2 Singstimmen m. Instrumenten
Nr. 3 Ein Jäger aus Kurpfalz. Spielmusik f. Streicher und Bläser
— Konzert für Orgel und Kammerorchester, op. 46 Nr. 2 Part. (Ed. Nr. 3361) M. 30.— Solost. (Ed. Nr. 1897) 6.—
(Aufführungsmaterial nach Vereinbarung)

**Philipp Jarnach**

— Drei Rhapsodien (Kammerduette für Violine und Klavier), op. 20 (Ed. Nr. 1923) . . . . . . . . . 4.—

**Fritz Kreisler**

Aus der Sammlung: Transkriptionen f. Violine u. Klav.:
— Nr. 18 Falla, Spanischer Tanz (a. „Ein kurzes Leben") 2.—
— Nr. 19 Albeniz, Tango (aus „Espana", op. 165) . . . 1.80
— Nr. 20 — Malaguena (aus „Espana", op. 165) . . . 2.—
— Nr. 21 Rachmaninoff, Marguerite (Albumblatt) . . . 1.80
— Nr. 22 Schelling, Irlandaise . . . . . . . . . . 2.—
— Nr. 23 Ravel, Habanera . . . . . . . . . . . . 2.—
— Bach-Kreisler, Partita Edur für Violine und Klavier (Ed. Nr. 1448) . . . . . . . . . . . . . . . . 3.—
Kadenzen zu berühmten Violin-Konzerten:
— zu Beethoven, op. 61 (Ed. Nr. 1446) . . . . . . . 2.—
— zu Brahms, op. 77 (Ed. Nr. 1447) . . . . . . . . 2.—

**B. Marcello-Nachèz**

— Violinkonzert D-dur (Ed. Nr. 1245) Klavier-Auszug 3.—
Ausgabe mit Streichorchester (Stimmen) . . . . . 8.—

**Joh. Palaschko**

— Fünfzig melodische Etüden für die Elementar- und Mittelstufe für Violine allein, 3 Hefte. (Ed. Nr. 1421/23) Heft I/II à M. 1.50; Heft III 1.80

**Wilhelm Rettich**

— Männerchöre, op. 15: Nr. 1 Requiem (Gerh. Hauptmann) Nr. 2 Schwalbenbuchlied (Ernst Toller) Partitur à M. —.60 Stimmen à M. —.20

**Franz Schubert**

— Neue Lieder-Auswahl v. Joh. Messchaert (herausgegeb. von Franziska Martienssen) Ausgabe f. hohe Stimme! 2 Bände: Ed. Nr. 120 M. 4.—, Ed. Nr. 121 5.—

**Cyril Scott**

— Idyll, für Violine allein (Ed. Nr. 1950) . . . . . . 1.50

**Bernhard Sekles**

— Erste Suite, op. 34 für Klavier (Ed. Nr. 2070) . . . 4.—
Vorspiel — Erstes Zwischenspiel — Toccatina — Erster Tanz — Zweiter Tanz — Zweites Zwischenspiel — Fuga alla burla
— Der Dybuk, Vorspiel für Orchester, Part. 4° (Ed. Nr. 3376) . . . . . . . . . . . . . . . . . 20.—
(Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.)
— „Vater Noah", Madrigal für Männerchor a cappella op. 36 . . . . . . Partitur M. 1.50. Stimmen à —.40

**Alex. Tansman** M.

— Mazurka für Klavier (Ed. Nr. 2069) . . . . . . . n. 1.80

**Ernst Toch**

— Sonate für Klavier, op. 47 (Ed. Nr. 2065) . . . . n. 5.—
— Sonate für Violine u. Klavier, op. 44 (Ed. Nr. 1240) n. 5.—
— Neun Lieder, op. 41 . . . . . . . (Ed. Nr. 2055) n. 4.—
Der Abend — Heilige (R. M. Rilke) — Die Strassburger Münster-Engelchen (O. J. Bierbaum) — Spätnachmittag — Spruch (L. Kuckuck) — Kleine Geschichte — Was denkst du jetzt — Das Häuschen an der Bahn (Chr. Morgenstern) — Der Esel (W. Busch)
— Fanal, op. 45, für Orchester und Orgel, Part. 4° (Ed. Nr. 3387) . . . . . . . . . . . . . . . n. 20.—
— „Egon und Emilie", op. 46. Kein Familiendrama von Chr. Morgenstern . . . Part. 4° (Ed. Nr. 3388) n. 20.—
Klavier-Auszug (Ed. Nr. 1419) n. 5.—

**Friedrich Wilckens**

— Die Rache d. verhöhnten Liebhabers. Lustspieloper in 2 Akten (frei nach einer Geschichte d. Kardinals Bandello). Text v. Ernst Toller, Kl.-A. (Ed. Nr. 1420) n. 10.—

**Lothar Windsperger**

— Konzert f. Viol. u. Orch., op. 39. Part. 4° (Ed. Nr. 3391) n. 30.—
Klavier-Auszug (Ed. Nr. 1247) . . . . . . . . . n. 8.—
(Aufführungsmaterial nach Vereinbarung)

**Drei Weihnachtsmotetten**

f. gem. Chor a cappella, herausgeg. v. Hugo Holle·
— Nr. 1 Joh. Topff, Fürchtet euch nicht, ich verkündige euch . . . . . . . . . Partitur 1.50
Stimmen (Sopran I/II / Alt zusammen, Tenor/Bass zusammen) . . . . . . à —.40
— Nr. 2 Liebhold, Uns ist ein Kind geboren
Partitur . . . . . . . . . . . . . . . . . 1.50
Stimmen (Sopran / Alt zusammen, Tenor/Bass zusammen) . . . . . . . à —.30
— Nr. 3 F. E. Niedt, Es müssen sich freuen und fröhlich sein . . . . . . . . . . Partitur 1.50
Stimmen (Sopran/Alt zusammen, Tenor/Bass zusammen) . . . . . . . à —.40

**„Das Lied der Völker".** M.

— Herausgegeben von Dr. Heinrich Möller. Eine Auswahl von fremdländischen Volksliedern. Band XII. 44 ungarische Volkslieder (Ed. Nr. 560) . . . . . n. 4.—
(Siehe auch Anzeige Seite 509)

IN VORBEREITUNG

**Conrad Beck**

— Concertino für Klavier und Orchester, Part. Ed. Nr. 3393

**Alex. Gretchaninoff**

— op. 84, Melodies populaires de la Russie blanche f. Ges. u. Kl.
— op. 91, Chanson populaires de la Grande Russie f. Ges. u. Kl.

**Paul Hindemith**

— op. 25b, Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier

**Jean-Marie Leclair**

— Trio-Sonate Nr. 8 Ddur, für Violine oder Flöte, Cello, Cembalo oder Klavier bearb. v. Döbereiner, Ed. Nr. 1370
— do. für Violine od. Flöte, Viola da Gamba, Basso cont. (= Cembalo od. Klavier) bearb. v. Döbereiner, Ed. Nr. 1369

**Wilhelm Maler**

— Konzert f. Kammerorchester mit Cembalo, Part. Ed. Nr. 3392

**Hermann Reutter**

— op. 33, „Saul", Oper in einem Akt, Partitur
— op. 34, „Der verlorene Sohn", Text n. André Gide, übersetzt von R. M. Rilke

**Josip Slavenski**

— Balkanophonia für Orchester

**Joachim Stutschewsky**

Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncello:
II. Teil Zur Förderung und Erhaltung der Bogentechnik Ed. Nr. 1372
III. Teil Die Kunst des Uebens, Ed. Nr. 1395

**Lothar Windsperger**

— op. 40, Neue Quintenuhr für Klavier, Ed. Nr. 1850
— op. 47, Requiem für gemischten Chor, 4 Soli, grosses Orchester und Orgel, Partitur

**Windsperger-Wolfskehl**

— Fremde Weisen, 12 Europäische Volkslieder, hoch u. tief

# Wer interpretiert Neue Musik?

Diese erstmalige Zusammenstellung kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Der MELOSVERLAG bittet die Leser um Mitteilung von Programmen, die nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes in kürzester Form kostenlos veröffentlicht werden.

## Klavier

**Paul Aron:** *de Falla,* Nächte in spanischen Gärten / *Hindemith,* Tanzstücke op. 19, Klavierkonzert op. 36 Nr. 1, Reihe kleiner Stücke op. 37 Nr. 2 / *Toch,* Klavierstücke, *Wiener,* Concerto Franco-américain

**Hellmuth Bärwald:** *de Falla,* Nächte in spanischen Gärten

**Hans Bruch und Lene Bruch-Weiller:** Werke von *Hindemith, Toch*

**Victor v. Frankenberg:** *de Falla,* Nächte in spanischen Gärten

**Walther Frey:** *Beck,* Concertino für Klavier und Orchester / *Toch,* Klavierkonzert op. 38

**Walter Gieseking:** Werke von *Hindemith* und *Toch*

**Irmgard Grippain-Gorges:** *de Falla,* Nächte in spanischen Gärten

**Clara Herstatt:** *Tscherepnin,* Konzert für Klavier und Orchester F dur / *Benjamin,* Concertino für Klavier und Orchester

**Lilly Herz:** *Kodaly,* VII. Klavierstück / *Bartok,* Burleske; Danse Romaine Nr. 1

**Josef Hirt:** *Hindemith,* Klavierkonzert op. 36 Nr. 1

**Hermann Hoppe:** *Toch,* Klavierkonzert op. 38

**Frida Kwast-Hodapp:** Werke von *Jarnach*

**Emma Lübbecke-Job:** *Hindemith,* Klavierkonzert op. 36 Nr. 1; Klavierstücke

**Gerda Nette:** *Hindemith,* Klavierkonzert op. 36 Nr. 1

**Elly Ney:** *Toch,* Klavierkonzert op. 38

**Franz Osborn:** *Hindemith,* Klavierstücke / *Toch,* Klavierkonzert op. 38

**San Roma:** *Toch,* Klavierkonzert op. 38

**Albert Spalding:** *Debussy,* Minstrels / *Ravel,* Tzigane

## Violine

**Licco Amar:** *Hindemith,* Violinkonzert op. 36 Nr. 3

**Eugénie Bertsch:** *Paul Müller,* Sonate B dur op. 5 / *Othmar Schoeck,* Sonate D dur op. 16

**Hedwig Fassbänder:** *Hindemith,* Violinkonz. op. 36 Nr. 3

**Stefan Frenkel:** Werke von *Jarnach*

**Klein von Giltay:** Werke von *Jarnach*

**Bronislaw Huberman:** *Hindemith,* Sonate d moll op. 11

**Walter Kägi** *Beck,* Sonatine / *Toch,* Sonate op. 44

**Otto Kobin:** *Stephan,* Musik f. Geige u. Orchester

**Georg Kuhlenkampf-Post,** *Hindemith,* Violinkonzert op. 36 Nr. 3

**Alma Moodie:** *Hindemith,* Violinkonzert op. 36 Nr. 3

**Alexander Schmuller:** *Hindemith,* Violinkonzert op. 36 Nr. 3

**Max Strub:** *Windsperger,* Violinkonzert op. 39

## Viola

**Paul Hindemith:** *Hindemith,* Bratschenkonzert, op. 36 Nr. 4

**Winfried und Reinhard Wolf:** *Hindemith,* Sonate für Viola und Klavier, op. 11 Nr. 4

## Viola d'amore

**Paul Hindemith:** *Hindemith,* Konzert für Viola d'amore und Kammerorchester, op. 46 Nr. 1

## Violoncello

**Emanuel Feuermann:** *Hindemith,* Cellokonzert / *Schulthess,* Variationen für Cello u. Orch., op. 14

**Maurits Frank:** *Hindemith,* Cellokonzert

## Gesang

**Marguerite Babaian:** *Hindemith,* Serenaden

**Hildegard von Buttlar:** *Hindemith,* „Die junge Magd"

**Tini Debüser:** *Hindemith,* „Die junge Magd"

**Anny Gantzhorn:** Lieder von *Haas*

**Gertrude Hepp:** Lieder von *Haas*

**Rose Herrlinger:** *Hindemith,* „Die junge Magd"

**Lotte Kreisler:** Lieder von *Haas*

**Felix Löffel:** *Othmar Schoeck,* Elegie für eine Singstimme und Kammerorchester

**Paul Lohmann:** *Reutter,* Russische Lieder op. 21

**Lotte Mäder-Wohlgemuth:** *Lendvai,* 5 Sonette der Luize Labé

**Grete Merrem-Nikisch:** *Hindemith,* „Das Marienleben"; „Die Serenaden"

**Anny Quistorp:** *Toch,* Die chinesische Flöte

**Hermann Schey:** *Stephan,* „Liebeszauber"

**Berthe de Vigier:** *Walter Jesinghaus,* Marienlieder

**Rose Walter:** *Haas,* „Tag und Nacht" / *Hindemith,* „Marienleben" / *Hindemith,* „Die Serenaden" / *Toch,* „Die chinesische Flöte"

**Reinhold v. Warlich:** Lieder von *Haas*



# Ph. Dr. LEOŠ JANÁČEK

**am 12. August 1928 gestorben.**

In dem Selbsthilfeverlag tschechoslovakischer Komponisten und Musikschriftsteller

## Hudební Matice Umelecké Besedy,

welcher fast alle seine Werke – außer den Bühnenwerken – verlegt oder erworben hatte, ist Folgendes erschienen und vorrätig:

## INSTRUMENTALWERKE

**Auf verwachsenem Pfade,** kleine Stücke für Klavier . . . . . . . . . . . . . GM. 2.25

**Im Nebel,** sechs Klavierstücke. Neue Auflage . . . . . . . . . . . . . . . . „ 1.80

**Sonate für Violine und Klavier.** Aufgeführt auf dem Internationalen Musikfeste und bei allen Janácek-Festen in London, Berlin, Wien usw. . . . . . . . . . . „ 3.60

**Ein Märchen,** für Violoncello und Klavier . . . . . . . . . . . . . . . . . . „ 4.50

**Streichquartett.** Unter dem Einfluse von Tolstoj's Roman „Kreutzer-Sonate" komponiert; aufgeführt auf dem Internationalen Musikfest . Partitur GM. 3.–, Stimmen „ 5.40

**Jugend,** Sextett für Blasinstrumente . . . . Taschenpartitur „ 3.– Stimmen „ 6.75
Bearbeitung für Klavier 2 hdg. „ 2.25

**Dorfgeigers Kind,** Ballade für Orchester . . . . . . . . . . . . Taschenpartitur „ 2.25
Material leihweise in Abschrift

**Taras Bulba,** Rhapsodie für Ochester . . Partitur GM. 15.–, Klavierauszug 4 hdg. „ 7.50
Material leihweise

**Lachische Tänze,** ein Pendant zu den Slavischen Tänzen von Dvorák
Im Druck, erscheint im September. Material leihweise

## VOKALWERKE

### I. Gesang und Klavier

**Das Tagebuch eines Verschollenen,** für Tenor, Alt und 3 Frauenstimmen, mit Klavierbegleitung, tschech.-deutsch. unterlegt. Text, französische Übersetzung
Große Ausgabe GM. 11.25, Kleine Partitur „ 2.25

**26 Volksballaden:** I. Sechs Volkslieder, tschech.-deutsch. . . . . . . . . . . . . „ 1.–

### II. Männerchöre

**4 Männerchöre,** tschech.-deutsch. . . . . . . . . . . Stimmen GM. 1.20, Partitur „ 1.20

**Der wandernde Wahnsinnige,** Männerchor mit Sopransolo, Worte von Rabindranath Tagore . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Partitur „ 1.90

### III. Frauenchöre

**Von einer altersgrauen Burg** (Hradcanské pisnicky): 1. Das goldene Gäßchen (a cappella), 2. Klagende Fontäne (mit einer Flöte), 3. Belvedere (mit Harfe)
Partitur mit Flöten- und Harfenstimme GM. 1.80, Stimmen „ 1.20

**Die Ballade von Kaspar Ruzky,** tschech.-deutsch . . . . . . . . . . . Partitur „ 2.25

---

Interessenten erhalten einen Sonderprospekt „Janácek" gratis. Dieser Prospekt (in deutscher französischer und englischer Sprache) enthält einen kurzen Lebenslauf und Photographie nebst Verzeichnis der Werke des verstorbenen Meisters.

**Verlag Hudební Matice, Prag III.–487, Besední ulice 3**

**Palais Umelecká Beseda.**



Geboren 1896 in Cakovec in Jugoslawien. Anfangs Autodidakt; studierte dann 1913 bis 1915 in Budapest und 1921 bis 1923 in Prag. Zur Zeit Professor am BelgraderKonservatorium. Der in seiner Balkan-Heimat schon seit längerer Zeit als stärkste Hoffnung gewürdigte Komponist trat 1924 in Donaueschingen mit seinem kraftvollen Streichquartett zum ersten Male vor das deutsche Publikum. Glühendes Temperament, überlegenes Können und eine religiös anmutende Liebe zur Scholle lassen die Hoffnung gerechtfertigt erscheinen, es werde in Slavenski ein „Smetana des Balkan" erstehen.



***Die verkörperte Musik des Balkan***

## DAS SCHAFFEN VON

# JOSIP SLAVENSKI

KLAVIER:

Aus dem Balkan, Gesänge und Tänze . . M. 2.50
Aus Südslawien, Gesänge und Tänze . . M. 2.–
Jugoslawische Suite, op. 2 . . . . . . M. 4.–
Sonate, op. 4 . . . . . . . . . . . M. 3.–
Tänze u. Lieder aus dem Balkan, Heft I/II je M. 2.50

VIOLINE UND KLAVIER:

Südslawischer Gesang u. Tanz (Improvisation) M. 2.–
Slawische Sonate, op. 5 . . . . . . . M. 4.–

VIOLINE UND ORGEL:

Sonata religiosa, op. 7 . . . . . . . M. 4.–

KAMMERMUSIK:

Streichquartett, für 2 Violine, Viola und Violoncello, op. 3
Studien-Partitur M. 2.– Stimmen M. 8.–
Aus dem Dorfe, Quintett f. Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche und Kontrabaß, op. 6
Partitur M. 3.– Stimmen M. 8.–

ORCHESTER:

Balkanophonia, Suite für Orchester . Part. M. 40.–
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

CHOR:

Vöglein spricht (L'oiseau dit) für Frauenchor und Klavier . . . . . Partitur M. 3.–
Sängerpartituren nach Vereinbarung
Gebet zu den guten Augen für gemischten Chor a cappella . . . . . . Partitur M. 1.20
Sängerpartituren nach Vereinbarung

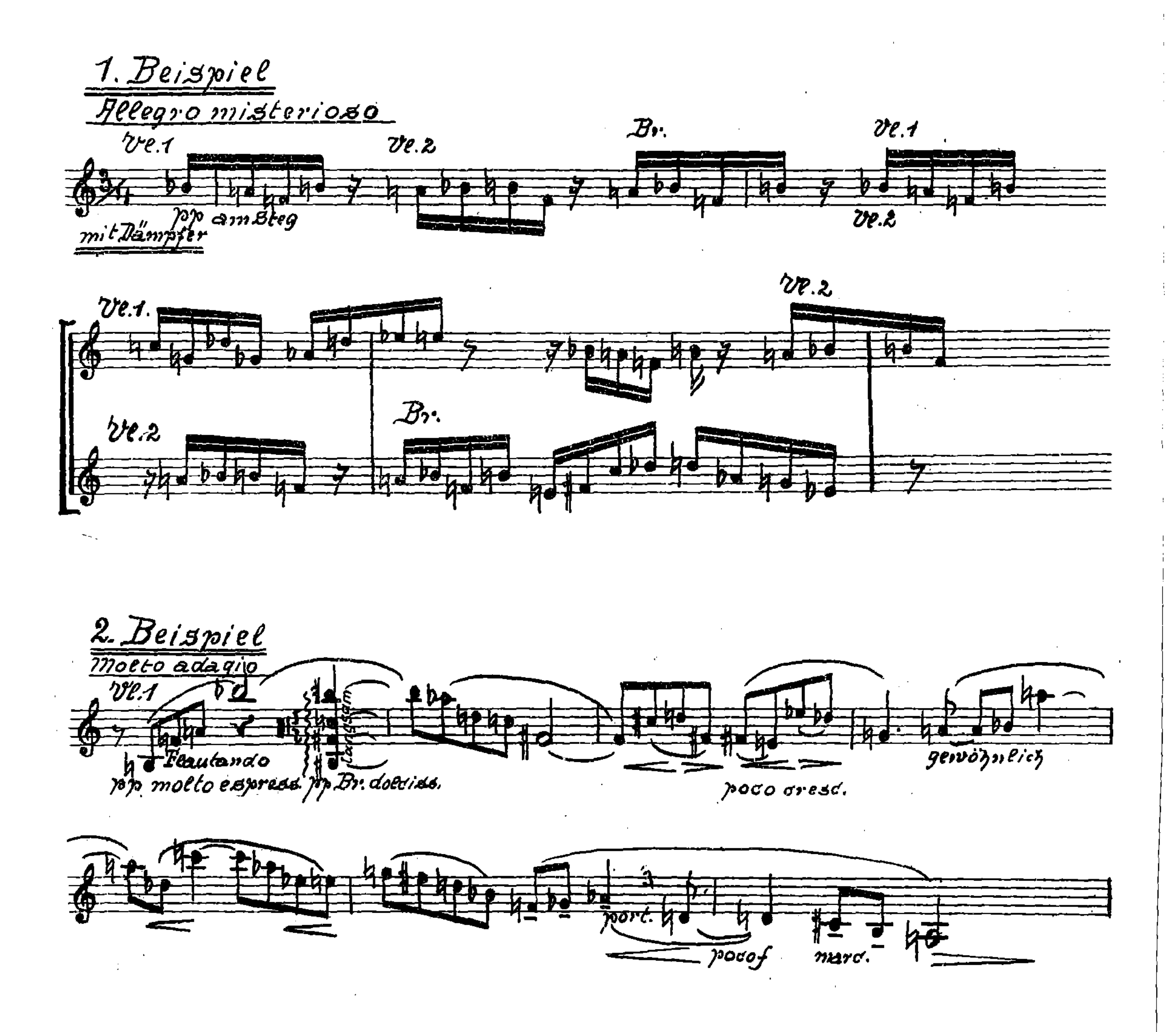
B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ – LEIPZIG



Die guten
MARMA
Saiten
BHD
MARMA „MAESTRO"
Römische Künstlersaite
MARMA „TEMPLON"
Solisten-Saite
MARMA „ECHT SILBER"
drahtfest, tempeziert
„SILVERIN"
(SILBERSTAHL)
die bekannte Kreisler-Saite
ALLE ANDEREN SAITEN
Ueberall zu haben
MARMA-MUSIKINDUSTRIE M. B. H. / MAINZ
Fabrikation: Markneukirchen

# Notenbeispiele zur Meloskritik I:

»Neue Musik aus dem Schönberg-Kreise«



# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. 8.– Mk., halbj. 4.50 Mk, viertelj. 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.


## ZUM INHALT

Begründung und Ausbau musikalischer Gegenwartsfragen führen immer wieder über die engeren Kreise der Musik hinaus. Deren Entwicklung als Teil eines größeren Ganzen zu sehen, sie einzuordnen in das Gesamtbild der Zeit, Brücken hinüber zu schlagen zu den andern Künsten, ist Forderung, die immer neu und dringlicher erscheint. Auf sie ist der Hauptteil dieses Heftes eingestellt, nicht im Sinne der Vollständigkeit, in der ein Überblick über alle Kräfte der Zeit zu geben versucht würde. Statt dessen leitete uns diesmal der Gedanke, einige Persönlichkeiten von ausgeprägter schöpferischer und kritischer Aktivität um Äußerungen zu bitten. So sprechen ein literarischer Kritiker, dessen Werk von stärkstem Gegenwartsbewußtsein getragen wird, ein den jüngsten und zeitbetonten Problemen zugewandter Architekt und ein Maler aus dem Kreise des Dessauer Bauhauses. Die Einheit der Gesinnung, welche sie bindet, ist die gleiche, die in dieser Zeitschrift immer zum Ausdruck gebracht wurde.

In der Rubrik AUSLAND wollen wir in einer Reihe von Heften die Beziehung zu den romanischen Nachbarvölkern, zu Italien und Frankreich ausbauen. Im RUNDFUNK tritt neben zusammenfassende Berichte die Erörterung aktueller und musikpolitischer Probleme. Die erweiterte Form unserer MELOSKRITIK nimmt außer der kollektiven Würdigung des jungen süddeutschen Komponisten Hermann Reutter zu den wichtigsten Erscheinungen musikalischen Schrifttums Stellung.

Die Schriftleitung.

Herbert Jhering (Berlin)

## ZEITTHEATER

Eine Krise durchzieht die ganze Kunst. Eine Bewegung, die man in der Dichtung, in der Malerei, in der Architektur, in der Musik erkennen kann; eine Bewegung, die Oper und Drama, also auch Operndarstellung und Schauspielkunst ergreifen muß. Es ist die Krise der Gefühlsbewältigung, der direkten Wiedergabe der Empfindungen. Nicht umsonst ist sogar in der deutschen Dichtung, die weniger epische Bestandteile hat als irgendeine Poesie der Weltliteratur, das Anwachsen der berichtenden, der epischen Kunst bemerkbar. Nicht umsonst treten in der Oper die direkten, dramatischen Gefühlsexplosionen zurück. Nur in die Aufführungen der klassischen Schauspiele und Opern flüchtet sich immer wieder das alte Theater.

Neue Stoffkomplexe kommen herauf, die eine andere Art der Verdeutlichung verlangen. Man spürt Welt und Weite, Völkerschicksal, Erdschicksal – noch nicht geformt, aber als Material. Die Bereicherung der Bühnenmittel dient einer Bereicherung der Anschauung, die mechanische Vervollkommnung einer Erweiterung des Erlebnisbezirkes.

Das dramatische Schaffen der Gegenwart: weniger als jemals kann man es literarisch losgelöst und ohne Zusammenhang mit den Bühnenmöglichkeiten der Zeit betrachten. Es gibt eine Zeitdichtung aus der Zeit. Es gibt eine Zeitdichtung gegen die Zeit. Der große Künstler gegen die Zeit ist Ernst Barlach. Adlig und einsam. Weltfern und weltnahe, weltzufern und weltzunahe. Deutsch in einem tragischen, ergreifenden Sinne. Inbrünstig und schwierig; streng und verschlossen; priesterlich und prophetisch. Der Anblick des menschlichen Kampfplatzes ergreift. Das Schlachtfeld ist der Dichter selbst. Ernst Barlach ist der Schauplatz seines Dramas.

Kein größerer Gegensatz zu Barlach ist denkbar als Bert Brecht. Wenn Barlach alle individualistischen Spannungen durch Überirdisches und Göttliches ausgleichen läßt – durch das Göttliche im Individuum – so führt Brecht das Individuum in das Kollektivum zurück. Er geht diesen Weg von Jahr zu Jahr klarer. Man sieht es an der Wandlung, die von seinen Dramen etwa das „Dickicht“ durchgemacht hat. In keiner dramatischen Dichtung des letzten Jahrzehnts war so stark das ausgedrückt, was ich das Anfangsgefühl nennen möchte. Hier ist das Anfangsgefühl, das die naturfernste Weltstadt wie eine neue Natur, wie unwegsames, unentdecktes Urland zeigt. Im „Dickicht“ waren die rohesten Elemente einer brutalen, hemmungslosen Zeit angesetzt, um eine geistige Schlacht zu schlagen.

Die Atmosphäre dieser Schlacht faszinierte. Eine tropische Hitze, eine arktische Kälte lag wechselnd über einer gigantischen, technisch-raffinierten, technisch-barbarischen Stadt. Brechts Zukunft mußte dort liegen, wo er dramatisches Klima auch ohne Exotik schaffen würde. Exotik als Schmuck, als Verlegenheit war überwunden. Exotik auch als formales Prinzip zu überwinden, mußte Brechts Entwicklung sein. Brecht

ist den Weg zum Ziele einer wesentlichen Dramatik gegangen. Er hat den Mut gehabt, die üppige Naturkraft seines Frühwerkes „Baal“ zu beschneiden. Er hat aus der Ballade eine dramatische Biographie gemacht. Kontraste sind wesentlich geworden, die sonst kaum angedeutet waren, wie das Auftauchen der Riesenstädte, das Nahen einer eisernen, steinernen, mathematischen Zeit hinter der versinkenden Naturwelt des „Baal“. Brecht ist im Drama denselben Weg gegangen, den seine private und lyrische Entwicklung genommen hat: den Weg von seiner Heimatstadt Augsburg nach Berlin, von Bayern nach Ruhrort und ins Industriegebiet, von den Knabenspielen am Lech zur Maschinenarbeit am Niederrhein, von den Seeräuber-Balladen zum Lesebuch für Städtebewohner, von farbigen Erfindungen zu gedrungener Sachdarstellung. Das neue „Dickicht“, der neue „Baal“, die Komödie „Mann ist Mann“ sind Übergangswerke, hinweisend auf soziale Stücke, auf große Städte- und Industrieschauspiele. Langsam die Sinnlosigkeit der rein ästhetischen Wertung aufdeckend und ein anderes Urteil herausfordernd als „gut oder schlecht“. Sie sind das Resultat einer Welt- und Kunstanschauung, die die Mechanik des Maschinenzeitalters weder feiert noch angreift, sondern selbstverständlich nimmt und dadurch überwindet. Die Entwicklung geht immer mehr auf Schmucklosigkeit und Sachlichkeit. Immer mehr werden aromatische und atmosphärische Wirkungen abgestreift. Immer mehr befreit man sich vom Exotischen und Farbigen. Immer mehr strebt man einer Dichtung zu, die ohne Metapher zu haben, Metapher *ist*. Man kann sogar bei Goethe in den Maximen und Reflektionen einen Satz finden, der ähnliches andeutet: „es gibt eine Poesie ohne Tropen, die ein einziger Tropus ist“.

Brecht gehört zu der Theaterbewegung, die auf der einen Seite sich mit Piscator, auf der anderen mit dem Regisseur Erich Engel berührt. Es kann nicht schlecht stehen um eine Sache, die mühelos mit den Bewegungen auf verschiedensten geistigen Gebieten zusammenkommt. Starre Formen werden durchbrochen. Selbst die konservativste Kunstgattung: die Oper wird aufgelockert. Selbst das konservativste Publikum: das Musikpublikum wird beweglich gemacht. Vom Film führt eine Linie zu Strawinskys herrlicher „Geschichte vom Soldaten“, von der „Geschichte vom Soldaten“ zu der sprengenden, gegenwärtigen, beschwingten „Dreigroschenoper“. Es ist kein exclusiver Kreis, der literarisch oder musikalisch „reformieren“ will. Die Bewegung ergreift die absterbende Operette wie die strenge Kunst, sie will die Vergnügungsindustrie treffen wie das Konzertpublikum. Sie berüht sich auf der einen Seite mit dem Ausdruck des Films: Chaplin, Buster Keaton, auf der anderen mit den versachlichenden Bestrebungen der Musik: Otto Klemperer, Strawinsky, Paul Hindemith, Kurt Weill, auf der anderen mit Piscator. Strawinskys „Oedipus Rex“, der das Oedipusdrama in lateinischer Sprache, mit Chören und einem erklärenden, hinweisenden Sprecher fast wie eine Liturgie gibt, in objektivierendem, epischen Ablauf; Brecht, der ein neues Drama plant „Der Untergang des Egoisten Johann Faszer“ modern, mit Sprechchören, ruhig, einfach, Vorgänge episch darstellend; Erwin Piscator, der den Film als chorisches, begleitendes, episches Element verwendet; Kurt Weill, der „Mahagonnysongs“ als episches Songspiel plant; Otto Klemperer, der aus der Musik jede falsche und verschwommene Gefühlsdramatik heraustreibt; der Regisseur Erich Engel, der als Spielleiter die unaufgeregte, klare, verständliche Darstellung der Vorgänge anstrebt: was bisher getrennt nebeneinander- und auseinander lief, das verbindet sich. Früher dichtete jeder willkürlich darauf los. Da deklamierte treuherzig

Schmidtbonn. Da glaubte Herbert Eulenberg den romantischen Philisterschreck aufstellen zu können. Da ließ Fritz von Unruh seine bombastischen Phrasen los. Selbst Ernst Toller blieb im losgelöst Ideologischen, und Georg Kaiser, der einen untrüglichen Zeitinstinkt hat, arbeitete isoliert. Da wurde gegen die Zeit gewettert, da wurde für die Zeit Partei genommen. Jeder für sich, keiner für den anderen. Diese Zeit ist endgültig vorbei. Es ist weniger eine Zeit der einzelnen Begabung, als eine Zeit der gemeinsamen Kraft und Bewegung. Wie in dem Prinzip des neuen Bauens immer mehr der Gemeinschaftsgedanke betont wird, wie die Zeit des individualistischen bürgerlichen Hauses vorbei ist, so hat sich auch das Theater von Grund auf geändert. Neue Lebensformen. Neue Bühnenformen. Es gibt eine Zeitbewegung. Es gibt Künstler, die zusammengehören. Die Zeit der Vereinzelung ist vorbei.

Georg Muche (Berlin)

## MALEREI

Im Vergleich zur Popularität technischer Leistungen, gemessen an dem Interesse das Sport, Film und Revue finden ist die Anerkennung, die der modernen Malerei entgegengebracht wird, gering. Dem Glauben an die Zuverlässigkeit wissenschaftlicher Forschung und der Erkenntnis ihrer offenbaren Bedeutung entspricht fast vollkommene Indolenz den Phänomenen bildender Kunst gegenüber. Vom Gipfel rationalistischer Anschauung aus betrachtet, schwindet die Malerei zu einem bedeutungslosen Blickpunkt zusammen und man muß sich schon von den geringen Spuren, die sie an der Oberfläche der heutigen Gesellschaftsschichtung bildet, abwenden, um Werte zu finden, die ihrer absoluten Bedeutung auch heute entsprechen.

Die Duldung, die bildende Kunst immerhin noch bei Staat und Bürger findet, ist nicht viel mehr als das anerzogene Pflichtgefühl einer Vergangenheit gegenüber, in welcher der Begriff Kultur ohne die Künste nicht denkbar war. Die Duldung steigert sich zur Anerkennung dann und wann, aber die Motive sind in den wenigsten Fällen geeignet, eine Notwendigkeit der bildenden Künste für den heutigen Tag zu begründen. Die Rationalisierungs-Bestrebungen haben die Entwicklung der modernen Malerei im letzten Jahrzehnt stark beeinflußt – so sehr, daß die späten Ausläufer der abstrakten Gestaltung endgültig in dem Formalismus der modernen Architektur, Typographie und Reklame ihr Ende gesucht und gefunden haben.

Das Maß der Anerkennung ist nicht entscheidend für den Wert einer Sache, die ihre sinnvolle Bedeutung nicht an dem Grad ihrer praktischen Brauchbarkeit, sondern dort beweisen muß, wo in tieferen Schichten geistige Prinzipien zur Ordnung und zum Aufbau drängen.

Die widerspruchsvolle Folge der Entwicklungsreihen innerhalb der Malerei läßt jede auf eine absolute Richtigkeit begrenzte Zielsetzung als Irrtum erscheinen, der wie überall auch hier notwendig ist als Voraussetzung für den Glauben an den Wert menschlichen Bemühens überhaupt. Die theoretische Begründung einer künstlerischen Leistung wird damit unwichtig. Die Theorie kann richtig sein immer nur in Bezug auf die vorbe-

dachte Absicht und auf die Mittel, die zur Realisierung nötig sind – aber nicht als verallgemeinerte Wissenschaft. Insofern sind auch die nachträglich konstruierten Theorien, die in den Möglichkeiten der abstrakten, gegenstandslosen Gestaltung eine besondere Erweiterung und Vertiefung der Malerei und die Sprengung ihrer bisherigen Grenzen erwarten, unzuverlässig. Letzten Endes entscheidet dasselbe Maß, mit dem auch die entgegengesetzt begründete Leistung gewertet wird. Im Reiche des Schöpferischen koinzidieren die Gegensätze. Die Qualitäten des Impressionismus werden durch die Theorien der modernen Maler nicht beeinträchtigt, obwohl der Kubismus in direkter Opposition zu ihm entstand und ihn zeitlich ablöste.

Die moderne Malerei – das ist ihre Entwicklung zwischen 1908 und jetzt – erlebt ihren Höhepunkt am Anfang. Der Beginn ist von elementarem Gestaltungswillen getragen und die ersten Ausstellungen in Paris und Deutschland wirken sensationell und tragen Erregung in die breitesten Schichten. Sie zwingen zur allgemeinen Aufmerksamkeit. Es folgt fast allgemein Verurteilung und Ablehnung. Diese Symptone sind ein wichtigeres Zeichen für den Wert der Malerei, als oberflächliche Anerkennung und Erfolg es gewesen wären. Die Erörterungen der Probleme der Malerei werden bis in die Reihen der Behörden getragen. Abgeordnete der französischen Deputiertenkammer stellen Anträge, um Bürger und Staat vor den Kubisten zu schützen und in Deutschland bemüht sich die Kritik zunächst, die modernen Maler in Verruf zu bringen. Die Manifeste der Futuristen, die Malereien der Kubisten, Expressionisten und abstrakten Maler wirken aufreizend in der geruhsamen Entwicklung der Vorkriegsjahre.

Und warum dieser Erfolg, der sich zunächst in der Empörung des Publikums äussert? Es hatte sich das wiederholt, was schon zur Zeit des Impressionismus wenige Jahrzehnte vorher eingetreten war. Auf einem bestimmten Gebiet wurden die gewohnten Begriffe und Vorstellungen vollständig aufgehoben. Die Gesetze der Vernunft schienen verwirrt zu sein. Man konnte seinen Augen nicht mehr trauen und auf der anderen Seite, bei den Malern wurde behauptet, daß dies alles im Sinne einer organischen Gesetzmäßigkeit geschehe, daß die Möglichkeiten der Malerei wieder unendlich bereichert würden und mehr noch, daß man nun einer höheren Ordnung der Bildgestaltung nahe wäre. Von hier an beginnt das Formproblem der modernen Zeit aktuell zu werden.

Zunächst bleibt die Malerei noch frei von verallgemeinernden Tendenzen. Die Auseinandersetzung mit den Problemen der Technik bleibt auf das Motivische beschränkt. Das malerische Problem steht noch allein im Vordergrund. Lediglich die italienischen Futuristen propagieren durch penetrante Literatur Umsturz auf allen Gebieten. Die Konzentration des Interesses auf die Malerei bleibt zunächst erhalten und erst im zweiten Jahrzehnt der Entwicklung beginnt die Verallgemeinerung. Die neue Form, die im Bild zuerst Gestalt geworden ist scheint in ihren Elementen und Prinzipien geeignet zur Modernisierung auch der technischen Produktion, soweit es sich um Probleme der Form handelt. Die Gründung und Entwicklung des Bauhauses ist ein Schulbeispiel dafür. Das Schlagwort seiner ersten Ausstellung heißt: „Kunst und Technik eine neue Einheit“. Es wird der Versuch zur Rationalisierung der Kunst – der Malerei – gemacht. Die Durchführung ergibt interessante Versuche, auffallende Leistungen und wesentliche Anregungen bei nach und nach vollständiger Preisgabe der Malerei als Kunst

und Ziel. Die Erfahrungen der abstrakten Bildgestaltung werden zu Form- und Farblehren zusammengefaßt, sie geben den pädagogischen Unterbau für eine Methode, die in der Architektur die Aufgaben zu finden glaubt, in der die im technischen Zeitalter überflüssige Malerei aufzugehen Gelegenheit hat. Es beginnt die Infiltration der Architektur mit Malerei. Die Malerei fängt an, einen heimtückischen Einfluß auszuüben. Die Ideen der abstrakten Gestaltung dringen ein in den formlos gewordenen Organismus der traditionellen Bauerei und verursachen eine Verpuppung der Architektur durch welche die Modernisierung des Hausbaus vorgetäuscht wird. Die Durchdringung von bildender Kunst und Technik hat die Klärung des Problems „Kunstform – Ingenieurästhetik“ zur Folge.

Die enge Verbindung moderner bildernder Kunst mit der technischen Entwicklung im 20. Jahrhundert führt nach einer außerordentlich bedeutungsvollen Zeit schöpferischen Austauschs auf geistig durchaus polar gelagerten Gebieten mit überraschender Konsequenz zur gegenseitigen Abstoßung. Die Illusion, daß die bildende Kunst in der schöpferischen Art technischer Formgestaltung aufzugehen hätte, zerschellt in dem Augenblick, in dem die ersten Beispiele zustande kommen. Die aus der künstlerischen Utopie in das verheißene Gebiet der technischen Gestaltung herausgeführte abstrakte Malerei scheint ganz plötzlich ihre vorausgesagte Bedeutung als formbestimmendes Element zu verlieren, weil die Formgestaltung des mit technischen Mitteln erzeugten Industrieproduktes sich nach einer Gesetzmäßigkeit vollzieht, die nicht von den bildenden Künsten abgeleitet werden kann. Kunst und Technik sind wesensverschieden. Die technische Form entsteht im Gegensatz zur Kunstform überindividuell als Ergebnis einer objektiven Problemstellung. Die Argumente der Zweckmäßigkeit und der technischen, wirtschaftlichen und organisatorischen Rentabilität werden zu Formbildnern eines in seiner Art erstmaligen Schönheitsbegriffs. Das künstlerische Formelement ist ein Fremdkörper im Industrieprodukt. Die technische Bindung macht die Kunst zu einem nutzlosen Etwas – die Kunst, die allein über die Grenze des Gedankens hinaus zur Größe schöpferischer Ungebundenheit einen Ausblick geben kann.

Der Einfluß der Malerei bleibt nicht auf die Architektur beschränkt. Die Neigung zu Formwandlungen ist allgemein.

Foto und Film als hochwertige, moderne Darstellungsmittel beunruhigen die Theorien der Malerei und bedrohen sie am meisten in ihrer Existenz. Sie liefern die Argumente gegen die Malerei, die neben der Kamera zu einem Handwerk wird, das im Zeitalter der Technik keine Berechtigung zu haben scheint. Schon die Erfindungen Daguerres und die schnelle Vervollkommnung der Fotografie im 19. Jahrhundert hatten die Malerei in eine Krisis gebracht und die Spekulationen über die Kontroverse Malerei – Fotografie begannen schon damals und fanden ihren Ausgleich in dem Schlagwort des Impressionismus von der „Kunst, die Natur – gesehen durch das Temperament des Künstlers sei.“

Zur Rechtfertigung der Malerei fand man heraus, daß die Kamera das Temperament paralysiere, daß durch die Zwischenschaltung chemisch-physikalischer Vorgänge die Formel für die schöpferische Leistung nicht mehr stimme. Aber je mehr der Anschluß an die Technik und Wissenschaft gesucht wurde, desto gründlicher wurden die Beziehungen zur Fotografie wieder aufgenommen. Die Experimente moderner Farb-Formgestaltung bereichern die Möglichkeiten der Kamera (abstrakter Film, Fotogramm und Fotomontage).

Die Verbindung optischer und phonetischer Kompositionen wird versucht und in diesem Bereich berührt sich die Malerei am stärksten mit der Musik (Farborgel-Farblichtspiele). Nach den bisherigen Versuchen einer Verbindung von Farbe und Ton beurteilt, bedeutet die Summierung in diesem Fall kein „mehr“, sondern es erfolgt trotz des erhöhten Effektes eine Spaltung des Erlebniseindrucks, weil die optischen und phonetischen Gesetze, soweit sie im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung liegen, nicht einheitlich sind.

Außerhalb der Grenzgebiete, in denen der Einfluß der modernen Malerei spürbar wird und unberührt von allen Bedenken und Einschränkungen besteht sie in sich weiter. Obwohl das Wort „Kunst“ als Bezeichnung für einen Atavismus nur noch ungern gebraucht wird (an seine Stelle tritt immer mehr das Wort „Gestaltung“ oder um den Anschein einer größeren Wissenschaftlichkeit zu erwecken einfach die Bezeichnung „G“), bleibt die Bildermalerei weiter bestehen. Die rationalistischen Gedankengänge beruhen auf Oberflächenforschung und berühren das Wesen der Kunst nicht. Die Malerei bleibt, obwohl sie ein Handwerk ist, ein Mittel künstlerischer Gestaltung von höchster Geeignetheit, weil in ihren Grenzen die Beziehung von Absicht und Darstellung in der proportionalen Verbundenheit so eminent richtig ist.

Hans Scharoun (Breslau)

## BAUEN

(Schöpfung und Betrachtung)

1.

Das Zusammenwirken von Gefühl und Verstand ist in gleicher Weise Voraussetzung für den Schöpfer eines Kunstwerks wie für den Betrachter. Ein Mehr oder Weniger an Gefühl oder an Intellekt sowohl im Schöpfer als im Betrachter ist maßgebend für eine mehr oder weniger vollkommene Verständigung zwischen beiden. Notwendig für den Betrachter ist also das „Erkenne Dich selbst“, um den Schöpfer erkennen zu können, damit er, ist eine Blutsverwandtschaft an Gefühl und Geist nicht da, die Achtung regulierend einschalten kann. Durch das Kunstwerk wird auch der Betrachtende Künstler, wenn er es in der Betrachtung erschöpft.

Im Vorgang der Schöpfung erfaßt Verstand Zweck, Material, Soziologisches; führt Intuition zu umfassenden Erkennen der Aufgabe und des Kräfteverhältnisses des Schöpfers zu seiner Aufgabe. So ergibt sich Ausdruck; Rückkontrolle setzt ein und als Ergebnis des Wirkens beider Kräfte entsteht die Form. (Überwiegen die Mittel, bleibt eine Mittel – Mäßigkeit.)

Rein menschlich ausgedrückt: Aus jeder Schöpfung, jeder Form spricht das „Sein und Werden“. Das Sein (was ich bin“): das „Verhaltene“; das „Überschwengliche“; das „Gespannte“ usw. usw. d. h. sämtliche menschliche Register von Ekstase bis Askese, von Hingabe an den Makrokosmos oder Mikrokosmos. Das Werden („was ich durch Erkenntnis erkämpfe“) d. h. das – körperlich und geistig – an den menschlichen Maßstab Gebundene.

(Keine Göttlichkeit beim Siedlungsbau.)

Das Werk eines Künstlers wird dem jeweiligen Kräfteverhältnis von Sein und Werden entsprechen; hierbei ist er abhängig von dem Entwicklungsstande der Rasse oder der Nation, der er angehört. Daraus erhellt die Wichtigkeit der Relation von Sein und Werden innerhalb der Nation und schließlich innerhalb der Menschheit. Die Verschiebung des Kräfteverhältnisses zu Gunsten der Erkenntnis, auf Kosten der Intuition (bei fortschreitender Zivilisation) bringt es mit sich, daß infolge einer allgemeinen Verbundenheit mit menschlichem Maßstab Einzelpersönlichkeiten weniger hervorragen. (die Entwicklung Frankreichs). Es ist ja so, daß bei fortschreitender Erkenntnis die moralische Zwangsbindung durch den Staat abgelöst wird von einem Nebeneinander gleichwertig entwickelter Einzelwesen. (vom Künstler her gesehen vollzieht sich die Wandlung so: statt Einzelmensch im Leben – Einzelleben im Menschen.)

Solange der künstlerische und kulturelle Wille im Künstler und im Betrachter (bewußt oder unbewußt) der Staatsmoral unterworfen ist, wird selbst Sinnliches oder Revolutionäres ineiner der Staatsmoral noch genehmen Form zwangsläufig gestaltet. Von hier aus gesehen erscheint mir auch die Proklamierung der Sachlichkeit weniger ein Weg zur Eroberung vom Sachlichen her, als vielmehr ein Einfangen und Regulieren einer an sich lebendigen und revolutionären Bewegung durch die „Moral".

Daher ist mir eine „unmoralische" Architektur lieber. (Statt des Begriffes „Staatsmoral" kann auch – leider allzuoft – der Begriff „Schulmoral" – gesetzt werden.)

Die Methodik junger Architektur ist rasch übersehen und erfaßt. Zur Symmetrie tritt die Asymmetrie, Rhythmisierung gibt Möglichkeiten, ebenso wie Straffung und Auflockerung der Fläche, die Verwendung neuen statischen Gesetzen unterworfener Materialien gestattet die exzentrisch getragene Horizontale, das Material bekommt statt seiner dekorativen oder schützenden Funktion den Wert des Eigenlebendigen, die Behandlung der Oberfläche, von der der sinnliche Reiz für den Beschauer ausgeht, wird zur Wissenschaft par excellence, usw. Kurz, wie auf dem Gebiete der Musik, wird Reiz und Wert des einzelnen Instruments neu erfaßt und verwendet und von selbst stellt sich als Folge eine neue Art orchestraler Vereinigung ein.

Viele Mitspieler sind notwendig, um dem Orchester „Zeitstil" Fülle zu geben. Leider wird von denen, die Mitspieler sein könnten, gar zu oft der Nachweis der genialen Einzelpersönlichkeit versucht (auf dem Gebiete der Musik übrigens häufiger als auf dem der Architektur).

Addierende Verwendung des „Nur" – Methodischen führt zu leerer Monumentalität (wie in der Geschichte: Deutschland nach 1870). Bis wir in Deutschland zu einer, die „Staatsmoral" ablösenden Sphäre vorherrschender Erkenntnis vorgedrungen sind, wird Intution als bewegende Kraft immer und immer wieder wirksam werden müssen.

2.

Statt Theorie ein Beispiel: Beziehungen vom Hausbau zum Schiffsbau. Die Verschiedenheit der Voraussetzungen ist bekannt; aber Materialbestandteile und Konstruktionen, erst jetzt dem Hausbau gewonnen, sind beim Schiffsbau längst erprobt und benutzt, wenn auch auf anderer Maßstabsgrundlage. Man ersehnt, etwas von der Kühnheit moderner Schiffskonstruktionen auf die Gestaltung des neuen Hauses übertragen zu sehen und hofft, dadurch die Kleinlichkeit und Enge des heutigen Wohnungsbaus zu überwinden. (Selbst bei Musterbauten entzog man sich nicht dem Eindruck einer

vorhandenen Muffigkeit.) Andererseits wird der Schiffsbau nicht nur Anregungen geben sondern auch selbst empfangen. Man spricht von der „schwimmenden Stadt“. Ist diese Bezeichnung richtig? Entspricht sie den Tatsachen? Doch wohl nur insofern, als zwar Einrichtungen zur Befriedigung der Bedürfnisse vieler transportierter Passagiere vorhanden sein müssen, wie sie sonst nur eine Stadt aufweist, die Art der räumlichen Lösung jedoch nicht von der Idee der Stadt, sondern heute noch vorwiegend von der Idee eines schwimmenden Hotels ausgeht. Basis weiterer Entwickelung wäre also, die Bezeichnung „schwimmende Stadt“ ihrem eigentlichen Sinn nach Begriff werden zu lassen. Dies macht sich bei neuen Schiffsbauten bereits zögernd bemerkbar (Ladenstraße, Aussichtscafé) und wird bald konsequenter durchgeführt werden mit dem Ziel „organisierte Stadt – gesetzt gegen die Ebene des Meeres“. Innerhalb der Stadtmauer – Schiffswand die weite Straße, an der anstatt an Kabinengängen die „Laubenganghäuser“ liegen werden, in ihr die Massenverkehrsplätze (Speiseräume, Restaurants, Sportplätze, Gärten) als Platzerweiterungen. Es ist Intuition, die versucht, Großzügigkeit des Schiffsbaus dem Hausbau, Planmäßigkeit der Stadt dem Schiffsorganismus zu geben. Wenn die Ergebnisse dieser Übertragung noch reichlich formal erscheinen, so ist dies erklärlich, weil mit Hilfe prägnanter Formelemente der dahinterstehende Ideenkomplex deutlicher vermittelt werden soll.

Ein anderes Beispiel: Intuitiveres Erfassen des Gedankens „Berlin im Licht“ wäre für diesen Versuch nötig gewesen, um die Geschlossenheit seiner Durchführung zu gewährleisten. So blieb eine Reihe von Einzelansätzen: Adlon: Die gute hergebrachte Form mit den Mitteln neuer Lichttechnik. AEG: Der Sinn des neuen Mittels, verspielt ins Formale. Unter den Linden: Der Sinn des neuen Mittels, verspielt ins Dekorative. Tauentzienstraße: Vergröberung bereits vorhandener Reklame führt zu einer Konsequenz, die Maßstabslosigkeit bedeutet und das Motiv der Überraschung ausschließt, während in der Leipzigerstraße: dieses Motiv strahlender Überraschung das intuitive Eingehen auf die grundlegende Idee zeigt.

Intuition und Erkenntnis werden bewegt durch die Kräfte der Phantasie des schöpferischen Menschen. An welchem Punkte der Kampf zwischen Intuition und Erkenntnis jeweils entschieden wird, davon geben die Dinge um uns – optisch und akustisch wahrnehmbar – täglich Zeugnis. Es macht die Betrachtung von Kunstwerken vielfältig und lohnend, wenn sich der Betrachter auf die natürliche Notwendigkeit eines solchen Kampfes im Künstler besinnt. Er wird erkennen, daß zwischen Intuition und Erkenntnis alle Gattungsarten (im wahren Sinne des Wortes) vorhanden sind. Welche Kräftepaarung ihm erlösend erscheint, und damit schließt sich der Kreis im Sinne der Bemerkungen am Anfang dieser Ausführung, hängt von der Wesensart nicht nur des Künstlers, sondern auch des Betrachters ab. Es ist das „Zweierlei“ in jedem Menschen, das zur „Einheit“ im Werke des Künstlers und auch zur Einheit in der schöpferischen Betrachtung drängt. Die Vielheit der Spielarten der Schaffenden und Betrachtenden ergibt den lebendigen Reichtum des Lebens. Blutsverwandte steigern einander, die Wirkung wird verdoppelt. Halbheiten auf Seiten des Künstlers und auf Seiten des Betrachters ergeben bei der Betrachtung notwendigerweise Viertelheiten.

So beantwortet sich die Frage: Wo steht die Architektur? durch ein „das sehen wir“, wenn wir bereit und fähig sind, ihr offen gegenüberzutreten. Wohin geht die Entwicklung? „Das werden wir sehen – nicht sagen können – sagen nur, daß sie geht.“

# WISSENSCHAFT

Alfred Guttmann (Berlin)

## IST EINE VIERTELTONSMUSIK MÖGLICH?

Schon in dieser Fragestellung kündigt sich an, daß die nachfolgenden Darlegungen einen Angriff bedeuten. Daß ich mich in dieser Zeitschrift über ein so gefährliches Thema äußere, geschieht auf Einladung der Schriftleitung. Ich wage mich also in die Höhle des Löwen und berichte über jahrelange experimentelle Untersuchungen.

Als Aloys Haba zuerst seine Vierteltonsmusik vorführte – es war auf dem ersten Fest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Prag im Jahre 1920 – machte ich ihn sofort darauf aufmerksam, daß er sich erst einmal mit alten Untersuchungen abfinden müßte, die ich gemeinsam mit Prof. Karl L. Schäfer 1903 veröffentlicht hatte. Aus diesen Untersuchungen hatte sich ergeben, daß ein fundamentaler Unterschied in der Leistungsfähigkeit unseres Ohres besteht, je nachdem, ob wir zwei Töne von verschiedener Höhe gleichzeitig oder nacheinander hören. Die Unterschiedsempfindlichkeit unseres Ohres für nacheinander dargebotene, um ein ganz geringes verschiedene Tonhöhen, ist sehr groß, ca. 0,05%. Die Unterschiedsempfindlichkeit hingegen für zwei gleichzeitige verschieden hohe Töne, ist ungeheuer schlecht. Unsere damaligen Versuche waren so angeordnet, daß zwei Tonquellen von identischem Klangcharakter, deren Höhe wir genau bestimmen konnten, gleichzeitig dargeboten wurden und daß unsere Versuchspersonen ein Urteil abzugeben hatten, ob es sich um einen Ton handle, oder eine beginnende Unreinheit, eine deutliche Unreinheit oder gar um 2 Töne. Diese vor mehr als einem Vierteljahrhundert vorgenommenen Versuche fanden im Psychologischen Institut der Universität Berlin statt (veröffentlicht in der Zeitsch. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorg. Bd. 32. 1903). Versuchspersonen waren in der Hauptsache der Direktor dieses Instituts Carl Stumpf, der Altmeister der Musik-Psychologie und berühmte Akustiker; die andern Versuchspersonen waren Prof. Dr. K. L. Schäfer, dessen Kenntnisse auf akustischem Gebiet ja ganz besonders groß sind, Prof. Dr. E. v. Hornbostel, in gleicher Weise als Musiker wie als Musikwissenschaftler erfahren; der Vierte war ich selbst, der ich mitten in der Musikpraxis und -theorie stehe und Physiologe von Fach bin. (Daneben haben gelegentlich zahlreiche bekannte Musiker von Beruf als Vergleichspersonen gedient.) Übereinstimmend hat sich nun ergeben, daß die Leistungsfähigkeit des Ohrs in der großen Oktave Unterschiede bis zu 10% nicht erkennt. Zwei gleichzeitige Töne werden also erst dann als unrein empfunden, wenn sie beispielsweise 60 und 66 Schwingungen haben. Das ist ein Unterschied von beinahe einem Sekund-Intervall! In der kleinen Oktave erkennen wir gleichzeitig Töne als unrein bei 4,5% Unterschied, in der eingestrichenen mit 1,7, in den höheren Oktaven bei 1,5 – 0,75%. In dem Tonbereich, das unterhalb der großen Oktave liegt, werden sogar Unterschiede, die einer Terz oder dem Tritonus gleich sind, bei gleichzeitiger Darbietung nicht einmal als zwei verschiedene Töne erkannt – so ähnlich sind sie!

Herr Haba hat damals auf meine Einwendung geantwortet, er kenne wohl meine Versuche, folgere aber anderes daraus. Dies scheint mir eine unmögliche Argumentation.

Die Tatsache der so außerordentlich geringen Leistungsfähigkeit des Ohres für zwei Töne im Laboratoriumsversuch zeigt ja, daß es in der praktischen Musik, wo doch ausnahmslos mehr als zwei Töne zugleich ans Ohr dringen, in den tieferen Regionen (unterhalb der kleinen Oktave) gar nicht mehr darauf ankommt, ob man die halben Töne genau nimmt; und noch viel weniger, ob man rein oder temperiert intoniert. Denn ein Fehler von 10%, den das Ohr überhört, ist ja um ein Vielfaches größer als die Unterschiede zwischen den am meisten abweichenden Unterschieden innerhalb der Temperatur. Somit ergab sich eigentlich schon aus diesen Versuchen, daß ein praktisches Musizieren in so geringen Tonabständen sinnlos ist, weil ja vier Versuchspersonen, die ganz besonders qualifiziert sind, (indem sie sowohl als Musiker, wie auch als pschologisch und akustisch geschulte Beobachter eine hohe Leistung erreichen) derartige „grobe" Unterschiede bei gleichzeitiger Darbietung von zwei Tönen nicht erkennen können.

Von einem vollständig anderen Gesichtspunkt habe ich dann Versuche über die Intonation beim Singen 1910 begonnen und über deren Resultate zuerst 1914 auf dem Kongreß für experimentelle Psychologie berichtet. Meine im Physiologischen Institut der Universität Berlin ausgeführten Untersuchungen*) geschahen in der Weise, daß ein Ton von unveränderlicher Höhe (es war meist eine Stimmgabel auf einem Resonanzkasten) kinematographisch photographiert wurde. Zu gleicher Zeit wurde die Intonation eines Sängers mitphotographiert, der den gleichen Ton oder ein genau vorgeschriebenes Intervall zu ihm sang. Aus den so gewonnenen Kurven konnte man dann durch genaue Abzählung der Schwingungen feststellen, inwieweit die beabsichtigte Tonhöhe getroffen war. Ich habe über 200 Kinematogramme aufgenommen, von denen jede Aufnahme im Durchschnitt 200 Schwingungen zählt; das Material, aus dem ich meine Folgerungen ziehe, ist also ungemein groß. Versuchspersonen waren mehrere Sänger von Beruf und Gesangslehrer (darunter eine Sopranistin, ein Tenor, ein Baß) ein Professor der Musikwissenschaft, der ausgebildeter Bariton ist und der Verfasser, ebenfalls ausgebildeter Sänger (Tenor). Ferner ein Professor der Physiologie, (der Cellist und Gesangsdilettant ist); daneben noch eine Reihe von gelegentlich herangezogenen Sängern. Die Resultate ergaben übereinstimmend, daß innerhalb einer nur wenige Sekunden umfassenden Tongebung, die Tonhöhe des Singenden in unübersehbaren Varianten wechselt, öfters um mehrere Prozent. Dieses wechselnde zu-hoch-Singen, zu-tief-Singen oder um-den-Ton-Herumschwanken, fand sowohl bei der Intonation des Unison als bei der Intonation eines bestimmten Intervalls zum Grundton, als bei dem Singen von Melodieen primitivster Art statt. (Natürlich lassen sich die Einflüsse von ungünstigen Lagen, von Registerschwierigkeiten, von Vokalunbequemlichkeiten, von der Wirkung des Glottisansatzes, des Schwelltons usw. im einzelnen verfolgen; dies alles muß ich hier natürlich übergehen). Es wurde klar festgestellt, daß diese Intonationsschwankungen der menschlichen Stimme weit über die Unterschiede hinausgehen, die der Viertelton ausmacht. Ebensowenig kann irgend ein Sänger absichtlich rein oder temperiert singen. Das Höher- oder Tiefernehmen von gewissen Tönen hängt z. T. von allgemeinen musik-psychologischen Gesetzen ab. So hat z. B. Otto Abraham, (dessen Versuche über Intonation eine Ergänzung der meinigen bilden) nachgewiesen, daß der Leitton die Tendenz zeigt, zum

*) Die exakte Darstellung der ganzen Apparatur und die genauen Versuchsprotokolle sind ausführlich in der „Zeitschrift für Sinnesphysiologie" Bd. 58 (1927) veröffentlicht.

nachfolgenden Grundton hinaufzusteigen. (Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied, veröffentlicht in der Psycholog. Forschung, Bd. 4. 1923). Die Differenzen zwischen den geübten, z. T. mit absolutem Tonbewußtsein begabten Berufssängern und dem Dilettanten waren übrigens recht gering, wenn auch erkennbar. Über alle Einzelheiten kann man sich in der Originalarbeit (sowie in meinem Buch: „Wege und Ziele des Volksgesang“ Verlag Max Hesse) informieren. Daselbst findet man das ganze Tabellenmaterial und zahlreiche Kurven. –

Nun kann man einwenden, daß Instrumentalisten vielleicht in der Lage wären, feinere Unterschiede zu machen als Sänger. Um diesen durchaus berechtigten Gedanken zu berücksichtigen, habe ich die gleichen Versuche in den vergangenen Jahren auch mit Instrumentalisten gemacht. Das Problem gilt ja nur für alle die Instrumente, deren Tonhöhen durch die Technik des Spielers beeinflußbar sind. Für Instrumente mit fester Tonhöhe, (Klavier, Orgel usw.) liegt hier kein Problem vor. Ich wählte also für meine Versuche das Streichinstrument und nahm zuerst die Violine „unter die Zeitlupe“. Versuchspersonen waren Dilettanten und ein berühmter Virtuose und Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik. Die Resultate waren höchst überraschend. Sie ergaben nämlich genau dieselben Fehler wie beim Singen! Es war auch gar kein Unterschied zwischen der Reinheit des Intonierens seitens der Dilettanten und des Berufsmusikers. Ich zog dann noch einen bekannten Cellisten, (Mitglied eines berühmten Streichquartetts) heran und erzielte die genau gleichen Resultate. Weitere Versuchspersonen waren drei Bläser, die als Virtuosen wie als erste Lehrer ihres Fachs in der Hochschule für Musik tätig sind (Oboe, Horn, Posaune). Die Resultate waren ebenso „schlecht“ wie bei den Sängern und Streichern. Bei allen Instrumentalisten zeigte sich ebenfalls dies Umherschwanken um eine bestimmte Tonhöhe, das mehrere Prozent betrug.

Interessant ist auch folgendes: Die Unisonversuche fallen stets besser aus, als jede Intervallintonation. Der Grund ist darin zu suchen, daß das Treffen eines gegebenen Tones wesentlich leichter ist als das Intonieren eines Intervalls, weil ja hier die Aufmerksamkeit geteilt, d. h. auf die Vorstellung der betreffenden Tonhöhe abgelenkt wird. Auch weiß man eigentlich nicht genau, welche Vorstellung der Musizierende wirklich verifizieren will. Wenn ich ihm z. B. die Tonhöhe von 300 Schwingungen darbiete und ihm die Aufgabe stelle, dazu die Terz zu singen oder zu spielen, so kann ich a-priori ebensowohl erwarten, daß er eine Höhe von 400 treffen will, wenn er die reine Terz meint, oder von 403, wenn er die temperierte Terz meint. Wenn ich ihn eine Melodie c-e-c singen lasse, so hat das „e“ – psychologisch gesprochen – eine völlig andere Stellung innerhalb dieser Melodie, als wenn ich ihn intonieren lasse c-e-f; denn im ersten Fall hat jeder Musiker c-dur im Ohr, im zweiten f-dur, wo das „e“ als Leitton zu f stets höher genommen wird, denn als Terz zu c.

Es hat sich also mit Sicherheit ergeben, daß keine meiner Versuchspersonen – und es befanden sich darunter Musiker, die die Vierteltonmusik theoretisch verfechten und praktisch betreiben – im Stande war, Tonhöhen darzustellen, die den Abstand des Vierteltons entsprachen. Der genannte Geiger hat einmal als Viertelton ein Intervall gespielt, das nur ein 20stel Ton war. Dabei handelt es sich doch hier um eine relativ einfache Aufgabe. Viel schwerer und komplizierter wird es nun, wenn ein Streichquartett Vierteltonmusik spielt; zum mindesten müssen vier verschiedene Tonhöhen

zu gleicher Zeit als Vierteltöne intoniert werden – ganz zu schweigen von einem in Vierteltönen spielenden Orchester oder Chor.

Es scheint mir, daß sich meine Intonations-Resultate durchaus mit den alten Hörresultaten decken und daß hier ein fundamentales Gesetz sich bewahrheitet: Man kann nicht mehr leisten, als man mit seinen Sinnesorganen wahrnehmen kann. Wie sollte man also Vierteltöne spielen oder singen können, die man ja bei gleichzeitigem Klingen eines zweiten Tones nicht einmal hören kann! Alle diese Tonhöhen, die sich als „Vierteltöne" ausgeben, haben also nur dieses gemeinsam: sie sind größer als das Unisono und sie sind kleiner als ein halber Ton. Und auch diese letzte, schon recht weitgehende Definition muß noch einmal eingeschränkt werden. Aus meinen Intonationsversuchen ergibt sich, daß das am höchsten distonierte h, das eine meiner Versuchspersonen einmal gesungen hat, höher war, als das am tiefsten destonierte c, das sie ein anderes Mal gesungen hat. Mit andern Worten: auch geübte Versuchspersonen singen gelegentlich nur einen halben Ton oder noch mehr zu hoch oder zu tief!

Da aber unser Ohr gutwillig harmonisch hört, so nehmen wir bei der praktischen Musik Detonierfehler, die unterhalb 1% bis 1½% bleiben, nicht wahr. Völker die ein anderes Bezugssystem haben, wie etwa die Siamesen oder Javaner mit ihren, die Oktave in 5 resp. 7 gleiche Tonschritte teilenden Skala haben natürlich Intervalle, die in unserem Sinne weder rein noch temperiert sind. Wer sich also als Forscher viel mit solcher Musik beschäftigt, der ist im Stande, eine Terz wirklich als neutral, d. h. weder als „kleine", noch als „große" Terz aufzufassen. Aber 99,9% aller Musiker werden als c-dur oder c-moll auffassen, wenn die Terz weder E noch Es ist. Nur, wenn der Ton weder als Dur-Ton noch als Moll-Ton aufzufassen ist, werden sie meinen, der Betreffende singe oder spiele „unrein".

Dies alles gilt aber, wie anfangs gesagt, nur für einen verhältnismäßig kleinen Bereich der Musik. In den unteren Regionen (des Klaviers und Orchesters) kommt es sogar nicht einmal darauf an, ob man Halbtöne oder Ganztöne nimmt. Denn hier versagt die Unterschiedsempfindlichkeit unseres Ohrs ja noch mehr als in den wenigen Oktaven des mittleren und oberen Tonbereichs, die wir für die Musik benutzen. Somit kann nur auf Instrumenten mit fester Tonhöhe und nur innerhalb eines beschränkten Tongebietes in „Vierteltönen" musiziert werden. Diese Musik vermittelt interessante Klänge und neuartige Kombinationen, verläuft sich aber rettungslos in eine Sackgasse. Denn eine Steigerung der Unterschiedsempfindlichkeit des Ohrs ist biologisch ausgeschlossen. Und selbst wenn einige besonders Auserwählte mit noch feinerem Gehör solche Unterschiede erkennen könnten, wird die überwältigende Majorität aller Musikhörenden im besten Falle Halbtonunterschiede im Konzert erkennen können. Daß trotzdem ein gewisses Publikum sich hieran begeistert, ist ein weiterer Beweis für die Wirkung der Massensuggestion. Aber jeder ehrliche Musiker hat die Pflicht, sich mit diesen Problemen zu beschäftigen. Wenn er meine Versuche widerlegen kann – schön – ; aber mit der blosen Behauptung, daß man sie anders „deute", treibt man nur Vogel-Straußpolitik.

Die Verfechter der Vierteltonsmusik haben nun das Wort. Sie würden meine Resultate nur dann entkräften können, wenn sie mir fundamentale Versuchsfehler nachweisen können.

# AUSLAND

Guido M. Gatti (Turin)

## DREI NEUE ITALIENISCHE OPERN

„Madonna Imperia“ von Franco Alfano.

Um nicht unter einem verkehrten und irreführenden Gesichtswinkel die letzte Oper von Franco Alfano, Madonna Imperia, zu betrachten und zu bewerten, ist es nötig, daß der Leser oder der Zuschauer völlig abstrahiere von jener Klassifikation, welcher sich die Autoren zu bedienen beliebten, wenn sie eine Oper „musikalische Komödie“ nannten; auch muß er vergessen, daß Arturo Rossato den ursprünglichen Antrieb zu dem Libretto von dem ersten der „Contes drolatiques“ des Balzac empfangen hat.

Es ist nicht so banal, wie es zuerst scheinen mag, zu wiederholen, daß die Komödie im allgemeinen, und die musikalische im besonderen, noch wesentlich andere Sonderforderungen stellt als nur die einzige, daß sie eine heitere Lösung finde und keine mehr oder minder üppige Ansammlung von Toten oder Irren im Hintergrund zulasse.

Wenn die „Bella Imperia“ des Balzac von komischer Substanz erfüllt ist, so verdankt sie dies eher dem Ton der Erzählung als der Handlung selbst: in einem anderen Ton hätte daraus, wie man sich nicht vorstellen könnte, ein ritterliches Melodram werden können. Die Feinheit der Beobachtung und jene breitausgemalte, freimütige Derbsinnlichkeit, die von der ersteren gemildert und bisweilen sozusagen sublimiert wird, dieses ergötzliche Spiel mit hochgestellten Personen, ohne sie – natürlich – ernstzunehmen, das sind die Anzeichen einer „vis comica“, wie man sie sich nicht besser gestaltet und ausgedrückt denken kann.

In dem Textbuch des Arturo Rossato sind auch diejenigen Personen, welche, dem strengen Wortlaut nach, noch am ehesten ihre ursprüngliche psychologische Struktur beibehalten haben, im Sinne einer seriösen Großartigkeit umgewandelt, die sie in einer musikalischen Komödie durchaus landfremd erscheinen läßt: ich denke etwa an den Kanzler von Ragusa (nebenbei sei der Leser darauf hingewiesen, daß alle Prälaten der Balzac'schen Erzählung durch hohe Würdenträger ersetzt sind, wodurch dem Humor des Originals ein weiteres Element entzogen wird). Dieser Person hat unser Librettist den grausamen und emphatischen Ton eines Verdi-Tyrannen verliehen, der ihn mehr als hassenswert macht, lächerlich und bösartig.

Das schlimmere Unglück (immer im Hinblick auf die Leichtfüßigkeit und Vorurteilsfreiheit, die einer Komödie eignen sollten) ist naturgemäß den Hauptfiguren widerfahren: diese wurden uniformiert zu dem nun schon etwas abgenützten Typus der lyrischen Liebhaber aus der spät-veristischen italienischen Oper. Diese konventionelle Sucht nach Wandlung, dieses Heimweh nach der Kindheit sind Eigentum sämtlicher Buhlerinnen auf dem Theater, von der Romantik bis zur Gegenwart, mit dem Zusatz einer gewissen Verderbtheit auch noch in dem Streben nach Reinigung; das ist nichts anderes als literarische Dutzendware. Was den Mönch angeht, so wird er einfach von sinnlichem Begehren getrieben, bis er schließlich sic et simpliciter sein Ziel

erreicht; aber wie umständlich und mit welchen psychologischen Verwicklungen ist das geschildert, wodurch die zwar schematische, aber doch überzeugende Zeichnung des französischen Originals verloren geht, die dem Tonfall des Ganzen so glücklich angepaßt war.

Das alles wird nicht so sehr deshalb festgestellt, um dem Autor einen Vorwurf, als um den Leser darauf aufmerksam zu machen, daß die Umwelt nicht mehr dieselbe ist, die er nach dem Titel erwarten dürfte: das Textbuch zwingt die Oper, sich eher auf das Pathos des Melodrams als auf das Gelächter der Komödie zu gründen. Das ist eine veränderte Auffassung; dies bedenkend wird man, wie gesagt, den gerechten Gesichtspunkt für die Bewertung der Partitur finden.

Franco Alfano ist auf bewunderungswürdige Weise in den Geist des Librettos eingedrungen und hat ihm seine Musik angeglichen. Der ausgezeichnete Komponist erstaunt seit einiger Zeit durch eine substanzreiche und wirkungsvolle Simplizität, nachdem er sich einem Reichtum und Überfluß der Beredsamkeit hingegeben hatte, dem nicht immer ebensogroße Reichtümer und Varietäten des Ausdrucks entsprachen. Das sei ohne jede Anspielung auf die „Leggenda di Sakuntala“ gesagt, welche trotz ihren Fehlern einen der bezeichnendsten Versuche der zeitgenössischen Opernbühne darstellt: wir möchten nicht wünschen, daß die größere Leichtigkeit der Interpretation und die aufführungspraktische Problemlosigkeit dazu führe, dieses Werk von erlesener Sensibilität und erfühlter Leidenschaft in Vergessenheit geraten und links liegen zu lassen. In Madonna Imperia wie schon in den vorhergehenden kammermusikalischen Arbeiten bemüht sich Alfano, einfach und unmittelbar zu sein, die Ausarbeitung nicht zu überladen und sich nicht von der Freude am Detail verlocken zu lassen; mit einem Wort, dem Opernkomponisten den Vortritt zu geben vor dem kultivierten Kunstlehrer. Natürlich verzichtet er auf keinen seiner charakteristischen Züge, vielmehr, frei von intellektuellem Zwang, wie er zu sein wünscht, liefert er sich seinem Instinkt des geborenen Musikanten mit einer Freude und einer Begeisterung aus, die, auf mancher Seite, seine Selbstkritik und Unterscheidungsfähigkeit herabmindern. Madonna Imperia ist eine Arbeit aus einem Guß, in einer glücklich inspirierten Stunde geschaffen und daher in gewisser Hinsicht eher mit „Risurrezione“ als mit der letzten Produktion des Komponisten verwandt. Die Fähigkeiten des Theatermenschen werden in beiden evident; dort fast nur als Frucht des Instinktes und des Bühnensinnes, hier als Ergebnis einer reichen und gesicherten Erfahrung wie einer Vertiefung in die Notwendigkeiten der Oper. Jene Tendenz zum „einrahmen“, zum einteilen in Szenen von vollem Atem, in lyrische Verdichtungen, in welche alle musikalischen und pathetischen Elemente aufgenommen und mit scharfem Blick für das architektonische Gleichgewicht eingeordnet sind – diese Tendenz wird in „Imperia“ nicht verleugnet, sondern vielmehr noch häufiger enthüllt: die Möglichkeit, einen einzigen Akt in mehrere wohl abgegrenzte Szenen von deutlich unterschiedlichem Charakter unterzuteilen, führt nicht dazu, von Unorganik zu sprechen, eben zufolge der zweckmäßigen Verbindungen, die Alfano von Zeit zu Zeit zu schaffen weiß. Sie sind in Wahrheit feste Haltepunkte, an denen der Zuschauer sicheren Fuß fassen und sich Rechenschaft über den zurückgelegten Weg ablegen kann, wie auch über jenen, der noch zu durchlaufen bleibt.

„Fata Malerba“ von Vittorio Gui

Von Vittorio Gui, dem geschätzten Dirigenten, haben wir einen interessanten Opernversuch kennengelernt, den ersten, den er dem Publikum vorzuführen beliebt hat. Nicht oft begegnet man einem Komponisten, der, um zum Theater zu gelangen, die ausgetretenen und sicheren Wege verschmäht und sich vornimmt, eine dem Publikum ungewohnte Opernform zu konkretisieren. Schon das ist ein Zeichen von höchstem künstlerischen Gewissen und von Feinfühligkeit, das vermerkt werden soll, welches auch die Resultate sein mögen.

Dem „musikalischen Märchen“ also hat unser Musiker sich zugewandt, nicht so, sehr der Gattung zuliebe als wegen der Möglichkeit, sich der Naivität und der Reinheit der Leichtigkeit des volkstümlichen Gesanges hingeben zu dürfen, den Erfordernissen einer für Kinder bestimmten Aufführung. (Man muß sich vergegenwärtigen, daß dieses schon vor einigen Jahren verfaßte Werk von Gui, „Fata Malerba“, für das „Teatro de Piccoli“ in Rom gedacht war, also von Marionetten dargestellt werden sollte). Es ist ein Verdienst des Autors, daß er sich nicht von berühmten ausländischen Vorbildern hat beeinflussen lassen, etwa von den Opern Humperdinck's, daß er vielmehr gewissermaßen die Umrisse des italienischen Märchens festlegen wollte, welches mehr dem Realismus zuneigt als das nordische und daher weniger reich an Bewegungen und Überaschungen ist. Es genügt, an das deutsche „Hänsel und Gretel“ zu denken, um sich über die grundlegenden Unterschiede klar zu werden: da wo Humperdinck das größte Gewicht auf das eigentümlich fabelhafte und wundersame Wesen gelegt hat, hält Gui, hierin mit seinem Librettisten Fausto Salvatori übereinstimmend, darauf, das menschliche Element der Handlung nicht außer Acht zu lassen, auch auf die Gefahr hin, der kindlichen Hauptfigur bisweilen Gefühle und Reden anzuvertrauen, die ihrer psychologischen Statur nicht entsprechen.

Mit „Fata Malerba“ gibt Gui einen mehr als ehrenvollen Beweis seiner Fähigkeiten und seiner kompositorischen Begabung, womit er in uns von Neuem die Achtung festigt, die wir seit einiger Zeit vor ihm als dem Autor von Kammermusikwerken hegten. In seinem letzten Werk hat der Musiker sich auch befreit von einigen harmonischen Vorurteilen, die den Ausdruck in einigen früheren Partituren (etwa in den Gedichten von Mallarmé oder den „Canti della morte“) gequält und krankhaft erscheinen ließen; er hat den Willen zur Schlichtheit, zu einer franziskanischen Schlichtheit: da es sich um ein Märchen handelt, dessen Hauptperson ein Kind und dessen Gefühlsablauf notwendig klar und einfach ist, ohne Verwicklungen und Verwirrungen, hat der Autor der „Fata Malerba“ sich einer leisen Sprache bedient, die keinen anderen Zauber ausüben will als den der Rührung, die sie enthüllt; sie ist harmonisch fast ausnahmslos an die Grenzen der strengsten Orthodoxie gebunden, thematisch auf einige wenige volkstümliche Melodien italienischer oder fremdländischer Herkunft gestellt, die deutlich erkennbar und klar gezeichnet sind.

Unter einer solchen Beschränkung hat unvermeidlich das Interesse an der dreiaktigen Oper gelitten, in dem Sinne, daß uns zuerst alles frisch und erquickend erscheint, wie ein Morgen in freier Luft: alles berührt uns mit derselben edlen Feinheit; daß aber in der Folge sich ein wenig Gleichförmigkeit und Monotonie bemerkbar macht. Es gibt keine Überraschung mehr, und das Interesse an der Handlung, wie an der

musikalischen Entwicklung ist nicht derart, daß es unseren Geist gleicherweise wie im ersten Akt erregte. Im zweiten und im dritten Akt haben der gute Geschmack, die angeborene Vornehmheit des Künstlers, seine Fähigkeit des Instrumentierens nicht die spärliche Wirksamkeit des musikalischen Materials verbergen können. Während im ersten Teil des zweiten Aktes, wo die Hauptfigur von der Fee Malerba in ein Ungeheuer verwandelt und an den Hof eines komischen Königs geführt wird, sich Züge eines freundlichen Humors finden, gelingt es im Schlußteil nicht, die Situation umzukehren und uns mit einem Schlage zu der lyrisch-dramatischen Atmosphäre zurückzuführen; der Textbuchdichter möchte diese mit einer, in Wirklichkeit eher emphatischen, Strophe wieder herstellen, die er der kleinen, von Schlaflosigkeit und Melancholie geplagten Königin in den Mund legt. Auch im letzten Akt (wo das Kind durch eine gute Tat die Verzeihung der Fee erlangt und zur gleichen Zeit sein strahlendes Aussehen und seine Mama wiederfindet) ist der Beginn ganz verschleiert von einer etwas traurigen und sehnsüchtigen Poesie, von der Poesie der sinkenden Nacht im Gebirge, die mit geeigneten, wenn auch nicht durchaus eigenen orchestralen Mitteln und mit Gesängen im Hintergrund gemalt wird; aber das Schlußbild hält sich in einem schüchternen und eilfertigen Ton: es läßt unbefriedigt. In diesem letzten Akt und zumal in seinem Schlußteil, standen die Autoren vor der Notwendigkeit, sozusagen eine Synthese zu schaffen zwischen den hauptsächlichen Charakteren des ersten und zweiten Aktes: schwankend zwischen Allegorie und Realität ermangelt dieser letzte Akt des Aufbaus und des Mittelpunktes. Es sind auch in ihm gelungene Züge, neben den schon angedeuteten des Beginns; aber als Ganzes hat er kein Eigenleben. Gewisse Seiten, wie das Lied von der Polenta und das Gebet des Masetto vor dem Einschlafen, bilden mit dem Übrigen keine Einheit, sie bleiben kalt und ausdruckslos.

Vor dieser geschmackvollen und ehrlichen Oper hat das Publikum den Eindruck gehabt, daß der Autor sich bestrebt habe, es zu einer Kunst ohne Schminke und Härte hinzuführen, es mit den einfachen Worten der Güte und des Gefühls zu überreden die Hörer haben dem Autor bei jeder Aufführung mit großer Wärme gedankt.

„Sly" von Wolff Ferrari, und einige allgemeine Bemerkungen.

Nachdem er, in Italien und außerhalb, mit seinen Goldoni-Opern „I quattro rusteghi" und „Le donne curiose" sowie mit der Einakt-Oper „Il segreto di Susanna" beachtenswerte Erfolge errungen hatte, wollte Ermanno Wolff Ferrari mit der von G. Forzano textierten Oper „Sly", die kürzlich in Mailand und Turin aufgeführt worden ist, zum ernsten Musikdrama zurückkehren. Die neue Oper zeigt einige Verwandtschaft mit den „Gioielli della Madonna", wenn auch ein Textbuch von offenkundig veristischer Haltung, wie jenes war, hier ersetzt durch eines dieser sogenannten „dichterischen" Sammelsurien, die nicht weniger zu tadeln sind als das, was ihnen unmittelbar voranging. In der Tat hat man einen simplen Vorfall aus der Chronik mit dem Strahen - kranz der Idealität umgeben wollen, indem man rhetorisch deklamierende Perso n e unmögliche Situationen und unerwartete Lösungen schuf: und man hat geglaubt, auf so che Weise das Niveau des Operntextes zu heben. In Wahrheit befinden wir uns immer no der untersten Stufe der Literatur, und wenn je, so sind heute die alten Textbüche Illica weniger ärgerlich, die von Prätentionen ebensoweit entfernt waren wie von Idealität.

Wolff Ferrari hat gewisse Qualitäten eines guten Musikers, doch ist er alles andere als ein dramatisches Temperament; es ist ihm gelungen, manche Szenen, in denen ein primitiver Humor die Situation kennzeichnet und sich in Liedern, Balladen, Märschen und Ähnlichem ausspricht, mit einiger Liebenswürdigkeit zu erfüllen, aber vor den Verwirrungen des Gefühls flüchtete er auf die Sandbänke der Banalität. Hier hat ihm seine Inspiration nur ein paar „musikalische Gesten" eingegeben, die allzu sehr an die Manier des Giordano erinnern (ohne indessen seine, wenn auch erkünstelte Wärme des Ausdrucks zu besitzen), damit man sich erfreuen möge an der Wiederkehr einer üblen musikalischen Gewohnheit, die wir endgültig vergangen glaubten und – trotz allem – noch glauben.

Die abgegriffensten Gemeinplätze des Verismus werden hier wieder ausgekramt, verbrämt mit etwas Flittergold und einigen Zutaten, womit vergeblich versucht wird, den eindeutigen und unwiderruflichen Ursprung zu verbergen.

Das Publikum ist in seiner Mehrheit noch immer für diese schwülstige und hohle Sprache eingenommen, und tatsächlich war der Erfolg der Opern in den beiden Städten bemerkenswert. Aber bei der Abrechnung wird das Passivum dieses Werkes klar ersichtlich: ein Passivum, im Sinne der Kunst, ist vor allem die Überflüssigkeit. Und eben die Überflüssigkeit der Musik ist es, in diesem wie in vielen anderen neuerlichen Fällen, die Anlaß gibt zn den traurigsten Betrachtungen über die augenblickliche Lage der Oper in Italien.

Es handelt sich nicht – der Leser verstehe wohl – um die Frage nach den rückwärtsgewandten oder den vorwärtsweisenden Tendenzen: es geht nicht darum, die Oper des 19. Jahrhunderts von der des 20. zu scheiden. Man verlangt nur ein minimum an künstlerischem Gewissen, damit man nicht ferner beharre in dem Irrtum, eine Gattung als Kunstwerk anzusehen, die, wie sie heute von den meisten Komponisten (und, natürlich, nicht nur in Italien) verwendet wird, keinerlei Existenzberechtigung mehr hat, ja sogar niemals gehabt hat. Sie ist nichts als das Produkt eines ewigen Kompromisses zwischen Wort, Musik, Handlung, Mimik und Szene, worin jeder Einzelbestandteil dem anderen unterworfen ist und jeder versucht, sich auf Kosten des anderen vorzudrängen; infolgedessen gelangt keiner zu einem vollendeten Ausdruck und zu erschöpfender künstlerischer Form. Für diese Gattung muß jedes Libretto einen vorherbestimmten Typus entsprechen, der seinerseits für jede Situation (und wieviele „Situationen" gibt es letzten Endes?) einen genau fixierten Typus der Musik verlangt, welchen anzuwenden jeder Komponist sich bemühen wird, ohne zu bedenken, daß jedes Kunstwerk seine eigene Form haben muß, und daß er auf seine idealsten schöpferischen Möglichkeiten Verzicht leistet, indem er sich a priori und freiwillig an die Formeln eines Operntypus bindet.

Wenn es vor dreißig Jahren schien, als ob Geist und Form der Oper sich mit den ersten Werken von Puccini und Mascagni erneuere, so bemerkt man heute, wie eitel jene Illusion war, insofern als diese Opern, statt eine neue Form zu inaugurieren, nur eine Nachkommenschaft der Romantik waren, etwas wie eine bürgerliche Romantik, Ausdruck einer Klasse, die sich an den Bequemlichkeiten des Lebens erfreute und es nicht liebte, im Theater ermüdend nachzudenken. Diese Oper, die vergeblich für ein italienisches Produkt gelten möchte (während sie, wie von anderen treffend dargelegt

worden ist, das ausgesprochen internationale Erzeugnis einer oberflächlichen Kultur und einer weiblichen Sensibilität darstellt), ist nicht mehr als ein kurzatmiges und degeneriertes Überlebsel und muß, nach unserem Dafürhalten, in allen ihren Erscheinungsformen bekämpft werden. Das Land, welches mit dem vielseitigen und bezeichnenden Werk der Pizzetti, Malipiero, Casella und einiger Musiker der älteren Generation so würdig einen neuen Frühling der Musik angekündigt hat, darf nicht dulden, daß man fortfährt, das Publikum in seiner Gutmütigkeit zu täuschen und es glauben zu machen, der Ruhm der italienischen Oper der Vergangenheit erneuere sich durch die Anwendung von melodramatischen Gesten und von Redewendungen, die einem abgenützten und ausgebeuteten Vocabularium entnommen sind.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman)

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

## I.

## HERMANN REUTTER

### 1.

Unter den Opern der diesjährigen deutschen Kammermusik in Baden-Baden fiel Hermann Reutters Musik zu dem Schauspiel „Saul" von Lernet-Holenia auf. Hier erscheinen die Ausdrucksmittel des achtundzwanzigjährigen Komponisten in einer Gedrungenheit und Sicherheit, die es ermöglicht, dieses Stück zum Ausgangspunkt einer eingehenderen Untersuchung zu machen. Die stärkste Zusammenfassung der Stilelemente Reutters bietet das Vorspiel, aus dem wir die beiden charakteristischen Anfänge der gegensätzlichen Teile (Grave und Presto) zitieren (Notenbeispiel 1 und 2) *).

Durch die Verbindung einer frei gezogenen und originellen Melodik mit dem starren, lastenden Rhythmus des Klaviers wird die Atmosphäre des Dramas eindringlich erfaßt. Die Wiederkehr dieser Stelle auf dem Höhepunkt des Dramas deutet zugleich an, auf welche Weise eine formale Zusammenfassung der auf einen weiten Raum verstreuten Musik erstrebt wird (Notenbeispiel 1). Im Presto sind die melodischen Konturen

*) Siehe Notenbeilage

bewegt und flüchtig, während Klavier und Schlagzeug, nur klanglich anders gefärbt, noch immer in ihrer starren Gebundenheit verharren; sie werden so zum Ausdruck der unheimlichen, dämonischen Elemente des Dramas (Notenbeispiel 2) *).

Außer diesem Vorspiel ist eine Passacaglia, die den Gipfel des Dramas vorbereitet, das einzige breit angelegte Musikstück. Ihre Variationen zeichnen in ständigem und überzeugendem Wachstum die steigende Erregung Sauls vor der Erscheinung des Samuel. Es ist Reutter hier gelungen, das konstruktive Prinzip der musikalischen Form völlig mit der dramatischen Wirkung zu verschmelzen.

Damit hängt auch zusammen, daß die polyphonen Möglichkeiten der Passacaglia nicht ganz ausgeschöpft sondern teilweise ins Klangliche und Dekorative umgedeutet werden. Sonst beschränkt sich die Musik meist auf fragmentarische Untermalungen, die einen starken Instinkt für theatralische Wirkungen verraten. Freilich entspricht die Bedeutung der Musik innerhalb der Handlung nicht dem, was das gewichtige Vorspiel erwarten läßt. Das Schwanken zwischen Oper und Schauspielmusik, das fehlende Gleichgewicht zwischen gesprochenem Wort und Musik lassen das Werk als ein interessantes Experiment erscheinen.

2.

Die Musik zum „Saul“ bedeutet für Reutters bis jetzt übersehbare Entwicklung zweifellos einen Gipfel. Sie läßt zugleich eine Festigung von Stilelementen erkennen, die in den früheren Arbeiten des Komponisten in verschiedenen Graden und Richtungen sichtbar wurden. Das Gesamtbild dieser früheren Arbeiten ist schwankend. Neben Werken von kräftigerem Schnitt und vorwärts weisender Tendenz stehen verschwommene und weniger konsequente Arbeiten.

Die Werke etwa zwischen der Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 17 und op. 21 führen merkwürdigerweise unmittelbar zum „Saul“ während andere, dem „Saul“ zeitlich näher liegende Arbeiten aus dieser Richtung fortweisen. Gerade von diesem Standpunkt aus befremdet eine nach dem Klavierkonzert entstandene Missa brevis für Altstimme, Violine und Cello op. 22, die bezeichnender Weise handschriftlich geblieben ist. Die ungeistige Einstellung deutet den Text lediglich stimmungsmäßig aus und gewinnt für das Kyrie eine Formulierung, deren Äußerlichkeit durch schematische Sequenzierung noch unterstrichen wird. (Notenbeispiel 3.) *)

Das bloße Schwelgen in Stimmungen wird auch andern Arbeiten Reutters zur Gefahr. Es führt ihn noch in dem letzten Stück vor dem „Saul“ zu einer reinen und bedenklichen Programmatik. Es sind dies die „Landschaft“ benannten Miniaturen für Violine und Klavier op. 32 mit ihrem ausgesprochen romantischen Stimmungsprogramm (z. B. „Es blüht“ oder Variationen über „In einem kühlen Grunde“). Andrerseits geben ihnen eine gewisse Originalität der Erfindung und die Behandlung der Instrumente persönliche Haltung. Schwächlicher erscheinen zwei Klavierhefte (Kleine Klavierstücke op. 28 und Tanzsuite op. 29). Reutter will eine leicht spielbare Hausmusik schreiben, bleibt aber seinen Vorbildern gegenüber nicht selbständig genug. Die vorausgehende „Phantastische Suite“ für Bratsche und Klavier op. 27 strebt größeres Format an. In ihrem Mittelpunkt steht eine breit ausgeführte Toccata, deren Formprinzip von außen gefaßt ist.

*) Siehe Notenbeilage

Noch intensiver ist der viel früher entstandene „Gesang vom Tode“ op. 18 für Singstimme, Klarinette und Streicher (nach Trakl). Die vier Stücke bergen starke Gefühlswerte. In anderen Fällen hat sich Reutter zu sehr an sie verloren. Hier aber stehen ihnen konstruktive Kräfte gegenüber, die ein Zerbröckeln in bloße Stimmungsmalerei verhindern und den Gesängen Geschlossenheit und einheitlichen Zug geben. So wird im „Sonett“ den weichen, immer wieder absetzenden Linien von Vokalstimme und Klarinette der starre ostinate Rhythmus der Streichinstrumente gegenübergestellt, und aus dem Ineinanderwirken dieser Gegensätze gewinnt das ganze Stück seine Gestalt (Notenbeispiel 4). Die Festigung der Linien kann ein Zitat aus dem ausgezeichnet gesetzten a-cappella-Chor „Abendland“ belegen (Notenbeispiel 5). Eine weitere Kräftigung und Intensivierung erreicht Reutter in den „Russischen Liedern“ op. 21. An einigen Stellen gelangt er, ohne Zweifel von Hindemiths „Marienleben“ beeinflußt, zu einer sonst nicht vorhandenen Klarheit und Objektivierung (Notenbeispiel 6) Auch in der vorangegangenen Violinsonate (op. 20) ist der gleiche Einfluß in einer betonten äußeren Kraft erkennbar (Notenbeispiel 7). Daneben stehen scharf getrennt einerseits Teile von weicher, empfindsamer Melodik (Notenbeispiel 8), andererseits Ansätze zu einer Polyphonie, die nicht zur Gestaltung gelangt sondern sich in wirkungsvoller Weise mit den andern Elementen verbindet.

Ähnlich überwiegt in der Introduction, Passacaglia und Fuge op. 17, die begreiflicher Weise Beziehungen zu Reger erkennen läßt, dekorative Klanglichkeit; sie saugt die immer wieder ansetzende Polyphonie auf und verhindert, selbst in der Fuge, den konsequenten Durchbau. Die dekorativen Momente sind ein typisches Merkmal von Reutters Frühwerken (Fantasia apocalyptica), während die unentwickelte Polyphonie in dem Klavierkonzert op. 19 wiederkehrt. Wie in der Fuge von op. 17 Teile der Passacaglia als Schlußsteigerung verwendet werden, so mündet die als Schlußvariation auftretende Fuge hier in den ersten Satz. Diese Art formaler Verknüpfung, die besonders in der Thematik sichtbar wird, kennzeichnet eine gewisse ideologische Tendenz Reutters, die sich bis in die stimmungshaft-impressionistischen Überschriften hinein auswirkt.

Das Tripelkonzert op. 26 ist die beste Zusammenfassung aller dieser ungleichartigen Stilmerkmale und zugleich Reutters persönlichstes Instrumentalwerk. Das Stück beginnt herb und kraftvoll und geht über ein sehr flüssig geschriebenes „Perpetuum mobile“ zu zwei reizvoll farbigen und schwebenden Sätzen über. Der leichte, natürliche Fluß dieser Musik verbindet sich mit einem durchsichtigen, gewählten Klangbild. Konzert ist hier nicht Ausdruck einer sich unmittelbar entladenden Vitalität sondern kultiviertes Spiel mit der Form. Die hier wieder erreichte Nähe zum „Saul“ läßt erwarten, daß die nun gewonnene Festigung zur Basis einer nunmehr einheitlichen organischen Entwicklung wird, welche die schöpferischen Kräfte des begabten jungen Komponisten zur vollen Entfaltung bringt.

II.

## MICHAEL PRAETORIUS: GESAMTAUSGABE

Der Verlag Georg Kallmeyer veranstaltet eine Gesamtausgabe der Werke von Michael Praetorius. Derartige Unternehmen wurden früher von Staatswegen auf breiter

verlegerischer Basis durchgeführt; um so höher ist der Mut des Verlegers einzuschätzen, der, gestützt auf eine kleine Gemeinde von Subskribenten, die beiden wesentlichsten Vokal- und Instrumentalwerke in Lieferungen erscheinen läßt. Er kann sich dabei auf ein wieder erwachtes Interesse für jene ältere deutsche Polyphonie berufen, das nicht auf philologischer sondern auf lebendiger Einstellung beruht. Beide Gesichtspunkte sind in der Editionstechnik auf das glücklichste vereint. Die Ausgabe (von Friedrich Blume geleitet) gibt ein klares, modernes und lesbares Partiturbild und ist (einzelne Teile sollen in Stimmen erscheinen) auf praktische Verwertbarkeit gerichtet. Hier wird ein Stück Vergangenheit lebendig, das stärkste Gegenwärtigkeit in sich trägt.

## III.

## SCHUBERTLITERATUR

Was das Schrifttum über Schubert aus Jubiläumsgründen hervorgebracht hat, ist beschämend. Ernsthafte Beschäftigung verdient nur die Arbeit von Paul Mies über Schuberts Lieder (Max Hesse, Berlin). Es ist das einzige Buch, das sich weit über die feuilletonistischen Niederungen der übrigen Literatur erhebt. Mies knüpft an seine früheren Untersuchungen über musikalische Stiltypen an und zeigt in exakter und äußerst konsequenter analytischer Arbeit die Entwicklung Schuberts von ungeordneter Freiheit zu einer letzten Logik und Organik der motivischen Verknüpfung. Das Buch ist bewußt einseitig in seiner Perspektive, gelangt aber gerade dadurch zu Erkenntnissen, die durch ihre Sachlichkeit und ihr geistiges Niveau in erfreulichem Gegensatz zu den übrigen meist flachen „Ausdeutungen“ des Schubertschen Liedes stehen.

Auch das Buch von Felix Günther (Schuberts Lied, Deutsche Verlagsanstalt) liegt stilistisch auf dieser zuletzt genannten Linie. Doch finden sich hier nicht nur eine Reihe feiner analytischer Bemerkungen, sondern auch kluge Ratschläge für den Vortrag, aus denen der erfahrene Praktiker zu erkennen ist. Die übrige Literatur (Sittenberger: Schubert; bei Kascher, Zürich und Janacek: Schuberts Lebensroman; Amalthea-verlag, Zürich) liegt auf dem Niveau billiger, sentimentaler Romanbiographie und wird ihr Teil dazu beitragen, Schuberts Bild in der Verkitschung des „Dreimäderlhauses“ weiterhin in trauriger, unausrottbarer Weise zu popularisieren. Ein analytisches Buch über die „Schöne Müllerin“ von Franz Valentin Damian (Breitkopf u. Härtel) übertrifft an seichter Programmatik ähnliche „Einführungen“ noch erheblich.

Zwei praktische Liedausgaben liegen vor: die erste eine Verkleinerung der alten Originaldrucke von Schuberts letzten Liederzyklen durch Heinrich Kralik (bei Steyrermühle, Wien), weder praktisch brauchbar noch wirklich bibliophil. Bei der anderen handelt es sich um eine von Messchaert vorbereitete und durch seine Schülerin Franziska Martienssen besorgte zweibändige Auswahl (B. Schott's Söhne, Mainz). Nicht nur die Auswahl sondern auch eine Reihe äußerst feiner, aber mit sparsamster Zurückhaltung gegebener Vortragsanweisungen verleihen der Ausgabe persönlichen Wert und lassen sie zugleich als ein Denkmal der großen Gesangskunst Messchaerts erscheinen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel

IV.

Im Rahmen der MELOSKRITIK werden künftig auch Besprechungen durch einzelne Personen vorgenommen, die seitens der Werkbesprechungskommission mit der Arbeit über ein bestimmtes Gebiet beauftragt sind.

## NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Das intensive und lebendige Verhältnis unserer Zeit zu bestimmten Ausschnitten älterer Musik wirkt sich in einer Fülle neuer Ausgaben aus. Früher stand die Herausgabe alter Musik ausschließlich unter dem Zeichen der Wissenschaftlichkeit. Man sammelte sie in Denkmälerreihen, um sie zu konservieren. Die Qualitätsfrage wurde nur in beschränkten Grenzen gestellt; in den Suiten- und Kantatenbänden der „Denkmäler" sammelte sich eine Fülle von mittlerer und geringwertiger Musik. Ein Umschwung setzte ein, als man von der lebendigen praktischen Arbeit der Jugendmusik aus sich von neuem der alten Musik näherte. Es entstanden praktische Auswahlausgaben, zum Singen und Spielen in den eigenen kleinen Arbeitskreisen berechnet. Mittlerweile hat die Bewegung weit über ihre ursprünglichen Grenzen hinaus um sich gegriffen. Schule und Hausmusik werden allmählich, aber mit Sicherheit von ihr erfaßt. Von einer andern Seite her kommt die Orgelmusik an ähnliche Probleme heran. Die Orgelbewegung, die von Freiburg i. B. ihren Ausgang genommen hat, ist inzwischen erheblich gewachsen. Auch sie ist wesentlich historisch eingestellt und erblickt in der Wiederbelebung alten Kulturguts eine ihrer wichtigsten Aufgaben.

Von allen diesen Seiten aus wird in den letzten Jahren, man kann sagen: unaufhörlich, alte Musik publiziert. Die Schulliederbücher sind in einem Maße von ihr durchdrungen, wie man es vor kurzer Zeit noch nicht für möglich gehalten hätte. Die beiden Verlage für Jugendbewegung (Bärenreiterverlag, Kassel; Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel) überbieten einander in ihrer Produktion. Der Verlag Adolf Nagel (Hannover) mit seinem „Musik-Archiv" und Friedrich Vieweg (Berlin-Lichterfelde) mit seiner Sammlung „Musikschätze der Vergangenheit" wenden sich vor allem an die Hausmusik. In Frankreich sind es besonders die Publikationen Senarts mit seiner Reihe „Edition Nationale de Musique Classique", die den Bedarf decken.

Es entsteht die grundsätzliche Frage, ob Inhalt und Umfang aller dieser Publikationen den Forderungen unserer Zeit immer entsprechen. Freilich ist der Kreis der Verbraucher enorm gewachsen und vor allem bedarf der Instrumentalunterricht, der noch immer am engsten an einen kleinen Kanon der Werkauswahl gebunden ist, neuer Literatur. Aber es entsteht die Gefahr, daß alte Musik herausgegeben wird, weil sie alt, aber nicht, weil sie gut und lebendig ist.

Die Vokalmusik sucht und findet noch immer im deutschen Lied des 16. Jahrhunderts lebendige Quellen. Kaspar Othmayr erscheint in einer Teilausgabe seiner „Geistlichen Zwiegesänge" (im Bärenreiterverlag von Lipphardt herausgegeben) und gleichzeitig mit seinen vierstimmigen „Reutterischen und Jegerischen Liedlein" (Herausgeber Piersig bei Kallmeyer). Die Frage nach der Existenzberechtigung dieser Neudrucke

ist wohl nicht ganz zu umgehen. Für beide Ausdrucksformen: den zweistimmigen geistlichen Gesang und das vierstimmige weltliche Lied dieser Zeit gibt es neue Ausgaben von Praetorius und Senfl, die doch wohl noch nicht als ausgeschöpft bezeichnet werden können. Willkommen sind die fünfstimmigen deutschen Lieder von Jacob Regnart (Osthoff im Bärenreiterverlag); sie geben ein durchaus neues Bild dieses Komponisten. Die heitere Ballade vom Kuckuck und der Nachtigall ist der späteren Vertonung durch Staden sicherlich teilweise überlegen. Aber auch hier ist zu fragen, ob es Chorvereinigungen oder Singgemeinschaften gibt, welche diese beiden, im Grunde natürlich gleichartigen Werke, bezwingen wollen. Eine unbedingte Bereicherung bedeutet die kleine Auswahl dreistimmiger Villanellen von Luca Marenzio (Engel im Bärenreiterverlag). Ihre oft erprobte Frische und Lebendigkeit, ihre heitere Spielfreudigkeit machen sie uns zu unmittelbarem Besitz. Neben diesen Ausgaben laufen andere, ältere Reihen weiter. So die italienische Edizione Marcello Capra, die eine neue Messe von Palestrina und ein weit gespanntes, schön steigerndes „Resonet in Laudibus“ von Lasso vorlegt.

Die Instrumentalmusik rückt gegenwärtig ins Übergewicht. Die vorliegenden Neuerscheinungen liegen hauptsächlich auf kammermusikalischem Gebiet und führen so der Hausmusik neue Quellen zu. Für das Klavier sorgt eine kleine Suitenauswahl aus Graupner, die „Monatlichen Klavierfrüchte“, die Küster bei Kallmeyer herausgibt, anspruchslose, nicht ganz gleichwertige, leicht umspannbare Stücke und die von Steglich (in Nagels „Musikarchiv“) besorgte Ausgabe der „Preußischen Sonaten“ von Philipp Emanuel Bach, die unbedingt bejaht werden muß. Frankreich legt fein gearbeitete Variationen von Couperin vor («Ah! Ça ira» bei Senart, Paris).

Suite und Kammersonate sind reichlich vertreten. Viewegs „Musikschätze der Vergangenheit“ bringen Triosonaten und Orchestersuiten von Abaco und Rosenmüller (Egidi), Starzer und Zachow (Lenzewski) und Muffat (Egidi). Diese Stücke sind von unterschiedlichem Wert. Muffats „Ansehnliche Hochzeit“ ist amüsant und beweglich, in der Programmatik zugleich ein heiteres Zeitbild, Abaco edel und fließend; nimmt man aber noch die gleichzeitig erschienenen Stücke von Albinoni (Zwei Kammersonaten, von Upmeyer herausgegeben) und Telemanns Quartett in e-moll (Herausgeber Ellinor Dohrn, beide in Nagels Musikarchiv) hinzu, so wird die Frage wiederum akut, ob die Bedürfnisgrenzen durch diese Produktionen nicht bereits weit überschritten sind.

Der Bärenreiterverlag publiziert Orgelmusik in großzügiger Erscheinungsweise: Bachs Orgelbüchlein und eine Auswahl von fünfzehn dreistimmigen Orgelsätzen, die von den Anfängen der Orgelmusik (Schlick) über Buxtehude und Bach bis zu Brahms und Reger führt (beide von Hermann Keller herausgegeben) und Pachelbels Orgelwerke, die Karl Matthaei offenbar äußerst geschickt und mit musikalischem Feingefühl ausgewählt hat. Die Orgelbewegung ist die jüngste aller dieser Entwicklungen und verträgt wohl am ehesten noch Ergänzung und Bereicherung. Sonst aber ist an die gesamte Publikation alter Musik die Forderung einer gesteigerten Qualitätsauslese und einer kritischen Auswahl zu stellen, die verhindert, daß ein Material auf den Markt geworfen wird, das schon durch seine Überfülle geringe Aussicht hat, lebendig zu werden.

Hans Mersmann

# RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

## RUNDFUNK-UMSCHAU

(Fünf Jahre Rundfunk – Internationale Abende – Winterpläne – Oktoberprogramm)

1.

Der 29. Oktober war ein Tag, dafür geeignet, die Gedanken mit der Entwicklung des Rundfunks zu beschäftigen. Am gleichen Tage des Jahres 1923 wurde in Berlin die erste öffentliche Rundfunkdarbietung veranstaltet. Der Berliner Sender feiert diesen Tag unter Anderem durch eine Wiederholung des Eröffnungsprogramms. Ein Vergleich mit heute belehrt uns darüber, welche Fortschritte die Programmbildung inzwischen gemacht hat, er zeigt uns aber auch, daß ungeachtet aller Fortschritte Rückfälle in die gute alte Zeit noch oft genug vorkommen. Denn ähnliche Programme gehören auch heute keineswegs zu den Seltenheiten.

In der Kulturgeschichte spielen fünf Jahre keine große Rolle und man darf daher an dieses „Jubiläum" nicht etwa mit großen Erwartungen herantreten. Wenn in dieser Periode die sogenannten Kinderkrankheiten überwunden worden sind, so wäre damit schon Einiges erreicht. Die technischen Errungenschaften dieses Zeitraums haben uns hier nicht zu beschäftigen, auch alles Organisatorische erscheint hier minder wichtig. Hier handelt es sich im Wesentlichen darum, ob die Frage der Bedeutung des Rundfunks für die Musik, der Musik für den Rundfunk in diesen fünf Jahren eine grundsätzliche Klärung erfahren hat. Vorurteilslose Überlegung muß diese Frage vorläufig noch mit „nein" beantworten. Noch immer sind im Publikum und in der öffentlichen Meinung starke Vorurteile gegen das „Surrogat" vorhanden, noch immer gehen aber auch die Meinungen der Verantwortlichen über das „Was" und „Wie" des im Rundfunk zu Bietenden und nicht zu Bietenden erheblich auseinander. Will der musikalische Rundfunk eine neben Konzert und Oper gleichberechtigte kulturelle Stellung erringen, so muß er sich bewußt sein, daß seine Aufgabe Ergänzung dieser beiden älteren Kulturgüter ist und nicht Konkurrenz gegen sie. In teilweiser Erkenntnis dieses Grundsatzes ist ja auch der Rundfunk schon zur Urbarmachung von Gebieten geschritten, die der Opern- und Konzertbetrieb brach liegen ließ. Doch die ideale Arbeitsteilung zwischen diesen drei Faktoren ist noch lange nicht gefunden.

In engstem Zusammenhang mit dieser Frage steht das in letzter Zeit öfter aufgerollte Problem „Eigenkunst oder Übertragung?". Da bei der Oper die Übertragung aus dem Theater allgemein üblich geworden ist, muß man sich eigentlich wundern, daß auf dem Gebiet der Konzertmusik noch von vielen Seiten die ausschließliche Möglichkeit der Eigenkunst vertreten wird. Dieses Thema wurde in der Wiener Zeitschrift „Pult und Taktstock" von verschiedenen Seiten beleuchtet, zuletzt im Septemberheft von Halley Simpson (London), der zu dem Schluß kommt, wir sollten jeden Senderaum akzeptieren, der bessere Resultate liefert und wäre er das innere eines Gasometers. Sollte die Frage also im Sinne der Übertragung entschieden werden, dann wird es zu

der früher erwähnten Arbeitsteilung von selbst kommen. Der Rundfunk kann dann viel mehr Konzertaufführungen übernehmen und die dadurch bei ihm frei werdenden Kräfte für solche Werke in Anspruch nehmen, die sich stilistisch und technisch für seine Zwecke besonders eignen und von der öffentlichen Musikpflege vernachlässigt werden.

Und auch das von Max Butting angeregte Problem einer eigenen Rundfunkmusik gehört hierher.*) Wenn seine Idee, die bei Rundfunkaufführungen gemachten akustischen Erfahrungen gleich bei der Komposition besonderer, dem Rundfunk vorbehaltener, Musik zu verwerten, Anhänger findet, dann wäre ein neues, die Arbeitsteilung förderndes Moment gewonnen. Denn diese „Rundfunkmusik" könnte ja garnicht öffentlich gespielt werden, wäre Monopol des Senderaumes.

Endlich sind auch noch gewaltige Umwälzungen von der Entwicklung des Bildfunks zu erwarten. Zweifellos wird das Fernsehen, das Fernhören entscheidend beeinflussen. Man sieht also, von einer Klärung sind wir noch weit entfernt, es liegen viele Fragen in der Luft oder im Äther und wir können nur hoffen, daß man nach abermals fünf Jahren einen Schritt weitergekommen ist. Immerhin sieht man, wie anregend und befruchtend der Rundfunk bisher auch in der Musik gewirkt hat und, wenn mit nichts Anderem, so hätte er damit allein seine kulturelle Daseinsberechtigung bewiesen.

2.

Doch nun wäre von einer solchen anderen kulturellen Auswirkung des Rundfunks zu sprechen: er hat Entfernungen verringert, die Menschen einander näher gebracht. Nicht örtlich, wie Automobil und Luftschiff, sondern geistig, wie die Erfindung der Buchdruckerkunst. Diese völkernähernde, völkerverbindende Tendenz des Rundfunks kommt nirgends so rein zum Ausdruck, wie an den vom Weltrundfunkverein angesetzten Internationalen Abenden. Es liegt wirklich ein großer, einigender Gedanke in der Tatsache, daß am gleichen Tag, zur gleichen Stunde in allen europäischen Sendestellen die Kultur eines Volkes zu Worte kommt und daß diese Darbietungen in ganz Europa zu hören sind. Das auf diese Weise geehrte Land hört sich gewissermaßen im Spiegel, der ihm von den anderen Völkern vorgehalten wird und diese wieder werden durch das Ereignis veranlaßt, sich in eine fremde Gedankenwelt zu vertiefen. Beide Momente müssen – richtig ausgewertet – zu gegenseitigem Verständnis beitragen. Die Einrichtung der Internationalen Abende kann sich also im wahrsten Sinn des Wortes pazifistisch auswirken. Allerdings kann dieses hohe Ziel nur dann erreicht werden, wenn in den Programmen dieser Abende wirklich die Kultur des betreffenden Volkes sich widerspiegelt. Den Sendeleitungen erwächst daher in diesem Fall die Aufgabe, Charakteristisches, Typisches zu bringen, das die Eigenart dieses Volkes beleuchtet, diejenigen Epochen zu bevorzugen, in denen der Kultur dieses Landes besondere Bedeutung zukam. Es genügt keineswegs, Autoren zu wählen, die in diesem Land geboren sind, es genügt auch nicht, die fremde Kultur so zu zeigen, wie sie sich in unserer Mentalität spiegelt, sondern ihren wahren Zweck werden diese Abende erst dann erfüllen, wenn sie Kunst, aus dem Schoße dieses Volkes geboren, in der diesem Volk eigentümlichen Weise wiedergeben. Zweifellos müßte auch hier eine bewußte Pflege des Volksliedes einsetzen. Überblickt man aber das an den bisherigen Abenden Gebotene, so findet

*) Siehe den Artikel „Der Komponist und der Rundfunk" von M. Butting im Maiheft 1928 der Zeitschrift „Die Musik".

man nur einzelne tastende Versuche ohne überzeugende Resultate. Italienische Abende bewegen sich zwischen Palestrina und Puccini, Holländische zwischen Dufay und Brandts-Buys, ohne daß wirklich Wesentliches dabei zu Tage käme, ohne daß Zusammenhänge gezeigt werden. Und bei einer vernünftigen Arbeitsteilung zwischen den neun deutschen Sendegesellschaften, bei der die Reichsrundfunkgesellschaft mitzuwirken hätte, ließe sich wirklich an einem solchen Abend ein anschauliches Bild einer fremden Kultur und ihrer Entwicklung geben. Natürlich müßte dann die Sendung des gleichen, wenn auch noch so dankbaren Werkes durch mehrere Gesellschaften ebenso vermieden werden, wie das sehr bequeme Auskunftsmittel, einfach das ganze Programm eines anderen Senders zu übernehmen. Gerade in der Betrachtung von möglichst viel Gesichtspunkten aus müßte der Wert solcher Abende liegen. Besondere Beachtung ist natürlich auch dem Gegenwartschaffen des betreffenden Landes zu widmen.

Der Oktober brachte nun einen solchen – Ungarn gewidmeten – Abend, dessen Programmgestaltung manchen freundlichen Eindruck hinterließ. Schon die negative Tatsache, daß nur zwei deutsche Gesellschaften eine ungarische Rhapsodie von Liszt sendeten, verdient, als Fortschritt gebucht zu werden. Für den man allerdings den in mehreren Auflagen erscheinenden unvermeidlichen Hubay hinnehmen mußte. Mit verschiedenen Werken waren Goldmark und Dohnanyi vertreten. Ihnen gegenüber gilt das schon früher erwähnte Moment, daß nämlich die ungarische Staatsbürgerschaft allein noch nicht genügende Legitimation für die Aufführung innerhalb eines solchen Programms bilden dürfe. Denn in ihrer Musik sind die Beiden weniger national als international. Dagegen ist das mehrfache Auftauchen der beiden Namen Bartok und Kodaly mit Freude und Anerkennung zu begrüßen. Nicht nur vom Standpunkt der Neuen Musik aus. Sondern Beide sind als begeisterte Folkloristen wirkliche Vertreter ihrer Heimatkunst. Bartok war mit Volks- und Bauernlieder (München, Stuttgart), mit der Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 1 (Königsberg), den Suiten op. 3 (Berlin, Kopenhagen) und op. 4 (Leipzig) und der Tanzsuite (Hamburg) vertreten, Kodaly mit seiner Hary Janos-Suite (Königsberg, Leipzig). Außerdem war die ungarische Musik an diesem Abend durch Lendvai (Kammersuite op. 32 in Breslau), Leo Weiner (Serenade für Orchester in Hamburg), Alexander Jemnitz (Sonate für Violine und Klavier op. 22 in Stuttgart) und Georg Kosa (6 Klavierstücke in Stuttgart) gut repräsentiert. Im großen Ganzen bedeutet dieser Abend einen wesentlichen Fortschritt, der hoffentlich zu dem früher angedeuteten Ziele führen wird.

3.

Einige Sendegesellschaften veröffentlichen jetzt ihre Pläne für den Winter. München gibt darin die tröstliche Versicherung, daß „das bisherige Durchschnittsverhältnis zwischen leichtem und ernstem Programm von 2 : 1 beibehalten wird“. Es fragt sich jetzt nur, wo die Grenze zwischen ernst und leicht gezogen wird. Große Richtlinien für die Programmgestaltung fehlen hier, es handelt sich um einzelne Projekte, unter denen die Passion von Heinrich Schütz, sinfonische Werke von Janacek, Tscherepnin, Alban Berg, Glucks „Iphigenie auf Tauris“ und Honeggers „Antigone“ besonders auffallen.

Leipzig verheißt einen Zyklus „Das Klavierkonzert in drei Jahrhunderten“ und will dabei den Hörern die Entwicklung dieser Form von Joh. Seb. Bach bis zur Gegenwart theoretisch und praktisch vorführen. Innerhalb eines großen Zyklus „Das englische

Weltreich“ soll die Bedeutung der englischen Musik durch Vorträge und Beispiele erläutert werden. Unter den einzelnen Versprechungen beanspruchen Schönbergs „Gurrelieder“ besonderes Interesse.

Stuttgart verspricht einen umfangreichen Mozartzyklus, im Übrigen fällt hier die große Zahl von Übertragungen aus öffentlichen Konzertsälen auf.

Der Oktober zeigte auf manchen Gebieten eine erfreuliche Regsamkeit. Berlin und Frankfurt bringen in zyklischen Veranstaltungen Neue Musik. Der Berliner Zyklus, „Musik der Gegenwart“, hat bisher an zwei Abenden Werke von Paul Höffer, Hermann Reuter, Jemnitz, Kodaly und Kosa vermittelt. Die Frankfurter Veranstaltung, „Die neue Zeit“ benannt und nicht auf Musik beschränkt, will den Zusammenhang der rasenden Geschwindigkeit der drahtlosen Wellen mit dem Tempo unserer Zeit darstellen. Ein guter Gedanke, der durch das Programm (Hindemiths Klavierkonzert, Eislers „Zeitungsausschnitte“, Stravinskys Ragtime für 11 Instrumente) noch wesentlich unterstützt wurde. Außerdem brachte noch Breslau Lieder von Schönberg und Krenek und Hindemiths Zyklus „Die junge Magd“. Ausnahmsweise erscheint auch der Name Wellesz mit einem geistlichen Lied in Stuttgart. In Königsberg werden Solosonaten für Violine und Cello von Hindemith und Kodaly gespielt. Auch das Ausland steht nicht zurück. Budapest bringt Stravinskys „Sacre de printemps“, Daventry Hindemiths „Serenaden“ und Schönbergs Streichquartett mit Gesang op. 10.

Ein besonderes Verdienst erwarb sich Königsberg mit der Aufführung von Bachs „Kunst der Fuge“ in der Gräserschen Bearbeitung. Es geht damit den im vorigen Monat eingeschlagenen Weg weiter. Bezeichnend für die Werbekraft des Rundfunks für alte Musik ist die Tatsache, daß selbst Stockholm Kuhnaus biblische Sonaten und Bibers Mysterien bringt. Leipzig absolvierte die ersten zwei Abende seines Klavierkonzert-Zyklus’ mit Werken von Joh. Seb. Bach (f-moll und C-dur für zwei Klaviere), W. Friedemann und Phil. Eman. Bach, Ernst Wilhelm Wolf und Franz Xaver Richter.

Auch auf dem Gebiet der Oper gab es einige Seltenheiten. Debussy war nicht nur mit dem „Pelleas“ in Daventry, sondern auch mit seinem Jugendwerk „Der verlorene Sohn“ in Rom vertreten. Wolf-Ferrari erschien schon mit seinem „Sly“, vom Hamburger Sender aus Hannover übertragen. In Kopenhagen wird Händels „König Porus“ aufgeführt und ungemein verdienstvoll war der Versuch der Berliner Funkstunde, Berlioz’ „Trojaner“ der Vergessenheit zu entreißen.

Leider fehlte auch nicht Material für den „Funkpranger“. Hat die Münchner Sendeleitung wirklich kein Gefühl dafür, daß für eine Veranstaltung mit dem schönen Titel „Mit dem Funkexpress in die galante Zeit des Rokoko“ die Namen Rameau, Grétry, Phil. Em. Bach, Haydn, Mozart zu wertvoll sind? Ein anderes Beispiel liefert Stuttgart mit dem Programm „Die alte Ballade vom Dr. Johannes Faust“. Faustkompositionen und Szenen aus Faustdramen zu einem Hörbild zusammengestellt. Der musikalische Teil dieses Ragouts setzte sich aus Werken von Wagner, Liszt, Busoni, Gounod (Faust-Walzer!), Berlioz, Schumann und Mahler (Chorus mysticus aus der 8. Sinfonie!) zusammen. Bei aller hochanerkennenswerten Pflege der alten Musik – das Pasticcio brauchte der Rundfunk wirklich nicht wieder aufleben zu lassen!

Frank Warschauer (Berlin)

# ORGANISATIONSFRAGEN DES MUSIKWESENS IM RUNDFUNK

1.

Der Musiker, der mit dem Rundfunk zu tun hat, sieht sich einer Vielheit von Einzeltatsachen gegenüber. Ganz abgesehen von der meist notgedrungen peripheren Beschäftigung mit den technischen Problemen, bekommt er durch seine eigenen Erfahrungen und die seiner Bekannten einen gewissen Einblick in die Struktur der Sendeorganisation. Das alles aber sind meistens Teileindrücke, die zudem naturgemäß sehr subjektiv gefärbt sein müssen. Geht es Herrn X. dort wirklich so wie Herrn Y? Findet der Eine größeres Entgegenkommen als der Andere? Wer trägt dort die Verantwortung für den ganzen Betrieb? Wie entstehen die Programme? Wer trifft die Auswahl der Mitwirkenden? Und eine sonderbare Frage eigentlich, aber eine, die hier erhoben werden muß, nach welchen Gesichspunkten erfolgt diese eigentlich? Denn daß dabei auch jenes Minimum von Objektivität, das man, der Gebrechlichkeit menschlicher Institutionen zum Trotz, fordern darf, und schließlich auch sonst an den entsprechenden Stellen findet – daß nicht einmal dieses dort, nehmen wir den Durchschnitt, vorhanden ist, darüber wird wohl im allgemeinen kein Zweifel bestehen.

Der Musiker sieht sich beim Rundfunk einer überaus mächtigen Organisation gegenüber, deren Bedeutung er immer deutlicher erkennt. Wenn ich freilich an die Äußerungen denke, die ich von Musikern im allgemeinen über den Rundfunk höre – so muß ich feststellen, daß sie dabei meist viel zu sehr von Gegenwarts- und Zufallseindrücken ausgehen. Wer die Funktion des Rundfunks für die Musik in dieser Zeit richtig beurteilen will, der muß nicht fragen, wie heute die technische und soziologische Situation ist – sondern wie sie morgen und übermorgen sein wird. Wer das ungefähr überblickt, der wird wissen, daß die genaue Kenntnis vom Wesen der Rundfunkorganisation und der Kräfte, die in ihr wirksam sind, zu den Lebensnotwendigkeiten des Musikers von heute gehört.

Denn alle jene verstreuten Tatsachen, die der Einzelne erfährt, sind das Produkt eines bestimmten Systems. Sie hängen untereinander zusammen, sie werden erklärlich, wenn man das Gesetz kennt, das dabei zu Grunde liegt und den Schlüssel zu den Erscheinungen liefert. Das Problem der Organisation, bei vielen politikfeindlichen Menschen nicht sehr beliebt, ist ein geistiges, kein rein zivilisatorisches. Man darf sich nicht mit der Feststellung begnügen, daß hier ein Unfähiger, dort ein Begabter einen verantwortlichen Posten erhält, sondern man wird sich fragen müssen, ob das ganze System, das heute über das materielle und geistige Wohl unzähliger Musiker und über die Musikalität der Massen entscheidet, und in den sich nach meiner Ansicht in immer steigendem Maße das Musikwesen eines ganzen Landes konzentriert, derart aufgebaut ist, daß es mit etwa ebenso großer Wahrscheinlichkeit die richtigen Menschen an die richtigen Stellen bringt und auch sonst die ihm erwachsene Funktion etwa ebenso gut erfüllt, wie. sagen wir einmal, die Organisation des staatlichen Opernwesens.

Ich muß diese Frage, das sei vorweggenommen, mit größter Entschiedenheit verneinen. Ich muß die Aufmerksamkeit der Musiker auf die Tatsache lenken, daß hier nicht nur ab und zu Mißstände schlimmer Art vorliegen, sich behaupten, sich selbst

geradezu in Permanenz erklären – sondern daß dieses ganze System keine Gewähr für die sachgemäße Verwaltung der sich ergebenden Aufgaben bietet – heute nicht, und morgen, wenn Macht und Bedeutung des Rundfunks sich vervielfacht haben, noch weniger.

Welches sind seine Eigenarten? Ich möchte darüber einiges mitteilen.

2.

Einige Tatsachen zuvor. Der größte und finanziell mächtigste deutsche Sender ist der Berliner. Seine Konzertabteilung steht vor Aufgaben, wie sie sich sonst nirgends ergeben. Nicht nur ist die Zahl der dort arrangierten Konzerte und der dabei beschäftigten Musiker enorm, sondern das dabei in Frage kommende Gebiet musikalischen Stoffes ist unvergleichlich groß; denn der Rundfunk ist bei seinen einzelnen Konzerten in der Programmwahl unbeschränkter, als es jemals bei einer Veranstaltung des Konzertsaals der Fall sein kann. (Eine sehr interessante und wichtige Tatsache, über die viel zu sagen wäre!)

An der Spitze dieser Abteilung stand viele Jahre lang, unangefochten durch Kritiken und sonstige Einsprüche, ein – Zahnarzt. Und zwar einer, von dem nie vorher ein Mensch gewußt hatte, daß er musikalisch sei. Ihm folgte ein Herr, der ebenfalls in den weitesten Kreisen der Musiker total unbekannt ist. Seines Zeichens ist er – Kaufmann. Er residiert noch heute dort. Gibt sich übrigens viel Mühe, sein Amt bestmöglichst zu verwalten. Aber wie kann so etwas geschehen?

Weil die Sendegesellschaften in all diesen Dingen völlig autonom sind. Sie können dabei machen, was sie wollen, tun es auch. Manchmal ist es auch das Richtige. Auf ihre Entscheidung hat die Öffentlichkeit keinen legitimen Einfluß, so wenig wie auf irgend eine andere Aktiengesellschaft, die vielleicht Sprit fabriziert.

Die Sendegesellschaften sind konstituiert als halbprivate Unternehmungen, deren Aktienmajorität die Reichspost besitzt, als Besitzerin des Nachrichtenmonopols, unter das absurderweise der Rundfunk fällt. Und die Reichspost kümmert sich nun natürlich um Angelegenheiten der Kunst etwa soviel, wie das Landwirtschaftsministerium in Preußen um die Oper. Sie läßt den geschäftlichen Direktoren und den Aufsichtsräten samt Vorsitzenden freie Hand. So kann es kommen, daß über die Frage, wer als musikalischer Leiter engagiert werden soll, an einem deutschen Sender zum charakteristischen Beispiel – der dortige Direktor der Darmstädter- und Nationalbank entscheidet. Unglaublich? Aber nur zu wahr.

Nun gibt es ja bekanntlich, um diesen Defekt ein wenig auszugleichen, die Institution der „Kulturbeiräte", die von den Landeskultusministerien ernannt werden. In ihnen sitzen vielfach auch fähige Musiker, die übrigens, was bezeichnend ist, für ihre höchst belangvolle Tätigkeit zum Nutzen eines über große Einnahmen verfügenden Institutes keinen Pfennig erhalten. Aber diese Kulturbeiräte haben zu wenig Rechte. Sie dürfen nur „beraten". Dagegen können sie keinerlei Verträge abschließen, sie oft nicht einmal mit Erfolg befürworten. Dafür sind die genannten Stellen entscheidend.

Und nur so ist eine Einseitigkeit, Schiefheit, Zufälligkeit vieler Entscheidungen im Rundfunk, ganz besonders in Berlin, zu erklären, bei denen offentsichtlich illegitime persönliche Einflüsse am Werk waren. Beispiele dafür kennt jeder. Sie zusammenzustellen, erforderte eine eigene Broschüre.

3.

Dieser Zustand ist, sollte man meinen, unhaltbar. Er hält sich aber nichts destoweniger jetzt bereits fünf Jahre lang. Und wird sich solange halten, bis die Musiker geschlossen gegen ihn auf das schärfste protestieren. Wo und wie?

Zunächst dadurch, daß sie die Zustände im einzelnen zu ändern suchen. Etwa durch die generell gehaltene Forderung, daß die betreffenden Stellen des Rundfunks erstens überhaupt mit Musikern, zweitens mit Musikern von Rang und Namen zu besetzen sind, die durch ihre frühere Tätigkeit dazu legitimiert sind. Solche Forderungen müßten an die Sendegesellschaften, vor allem aber an die Kulturbeiräte gerichtet werden, in denen die Keimzelle einer späteren vernünftigeren Regelung zu erblicken ist.

Auf diese Weise wäre immerhin etwas zu erreichen. Das System macht ja die richtigen Entschließungen nicht unmöglich, wie etwa die Ernennung Scherchens zum musikalischen Leiter des Königsberger Rundfunks zeigt. Aber dennoch, die Aktivität im Einzelfall genügt nicht.

Die jetzt langsam durchdringende Erkenntnis, was der Rundfunk in jeder Hinsicht für die Musiker bedeutet, muß diese veranlassen, sich in der entschiedensten Weise für eine Neuregelung des Rundfunkwesens einzusetzen, durch die solche Zustände wie sie jetzt herrschen unmöglich gemacht werden.

Dazu ist notwendig, den Musikapparat des Rundfunks so einzuordnen, daß er in angemessener Weise staatlich kontrolliert ist: er muß unter die Zuständigkeit derjenigen Behörde fallen, denen ja auch sonst die öffentliche Musikpflege anvertraut ist, der Kultusministerien. Denn was helfen schon ein oder zwei richtige Berufungen, wenn sie wiederum Monopole und Diktaturen schaffen, gegen die es keine rechtlichen Handhaben gibt.

Und diese Forderung bedeutet nun wiederum im Grunde mehr als eine Ergänzung der bisherigen Organisationsform: sie führt zu der Einsicht der Notwendigkeit, an deren Stelle etwas völlig Anderes zu setzen, etwa durch eine wirkliche Verstaatlichung des Rundfunks, die von der jetzigen staatlichen Monopolisierung von Privatgesellschaften himmelweit verschieden wäre. Sie müßte erfolgen durch ein möglichst bald schaffendes Reichsrundfunkgesetz, an dessen Vorbereitung die Musiker in der intensivsten Art mitzuwirken hätten.

# UMSCHAU

Hans Mersmann (Berlin)

## SCHUBERT

(Zum 19. November 1928)

1.

Sein Leben ist eingeschlossen in den Kreis enger bürgerlicher Daseinsformen. Ein kurzes Leben, in dem der karg bemessene und jäh abgeschnittene Weg nicht als Notwendigkeit erscheint. Psychologische Einstellung sucht vergebens, das Werk aus diesem Leben zu begründen. Es fehlen ihm alle großen Inhalte: die heroische Geste,

die Beethovens Leben repräsentativ stempelte; die tragischen Konflikte, die Mozarts Dasein unterhöhlten; die innere Ruhe des vollendeten Kreislaufs, die Bach trug. Schuberts Leben kannte nur ein großes Ereignis: die Befreiung von zwangvoller, hemmender Fronarbeit; die Ablösung der strengen Lebensordnung in Konvikt und Schule durch die Ungebundenheit des Schöpferischen. So scheint die Definition des Bürgerlichen nur von außen zu stimmen. Denn es fehlte sowohl dem zwischen lautem Freundeskreise und selbst gewählter Einsamkeit schwankendem Leben wie auch dem frühen, plötzlichen Tode die Ordnung und Verknüpfung, die das Leben des Durchschnittsmenschen bestimmen. So klein in seinen Spannungen, so frei von allem Pathos Schuberts Leben ist, so muß doch auch über ihm einmal die Achillesfrage gestanden haben und er hat sie mit dem gleichen Mute der Bejahung beantwortet wie andere Schaffende vor und nach ihm.

Vielleicht ist dies die einzige Brücke zwischen Leben und Werk. Der Mensch, der keiner äußeren sichtbaren Formen und Inhalte bedurfte, konnte in die Musik eingehen. Es blieb nichts mehr von ihm zurück. Er ist der letzte in jener Reihe der Schaffenden, deren Werk lautlose Fülle ist. Mozart gehörte zu ihnen, aber auch Kleinere, wie Reinhard Keiser, standen unter diesem dämonischen Zwang einer triebhaften, nicht um Gestalt ringenden sondern ungehemmt strömenden Produktion. Schubert noch gleicht jener Gestalt im Märchen, unter deren Händen alles zu Gold wird, was sie berührt. Wir nehmen es wörtlich bei ihm und suchen hier eine Beziehung zu seinen Texten. Wo immer sie ihm als Worte entgegentraten, wurden sie Musik; nicht ausgewählt, von innen durchgestaltet und langsam reifend, sondern aufflammend wie ein zündender Stoff, früh schon in rätselhafter Vollendung.

Das Lied wird ihm Schicksal. Hier flutet der Strom von Pol zu Pol von der ersten Berührung an. Um die Instrumentalmusik muß er ringen. Seine frühen Quartette sind Schülerarbeiten, seine Unvollendete Symphonie noch ein Hinaufstreben zur klassischen Bindung der entgleitenden Formen. Im Liede aber umschließt schon der Gestaltungsvorgang einen Höchstgrad von Möglichkeiten. Hier formt sich ein Text als schlichtes Strophenlied, dort erscheinen zwischen den Strophen feinste Abwandlungen. Veränderungen, dem ersten Blick kaum sichtbar: Auflösung einer festen Linie in fließende Konturen, Aufleuchten einer neuen harmonischen Lichtquelle unter der gleichen Melodik, Verwandlung einer fallenden Endung in eine steigende, weiten sich zu Symbolen. An anderer Stelle wieder wird die Form des Liedes durch die Dichtung bedingt. Zyklische Gegenflächen treten auseinander und ordnen sich zur Einheit. Die alten Grenzen des Liedes werden durchbrochen; Elemente der Arie der Kantate spannen es zum Gesang.

Eine völlig neue Beziehung tritt zwischen Singstimme und Instrument. Die große Entwicklung, die das Klavier als selbständiges Instrument durchlebt hatte, wird nun eingeschmolzen. Eine Harmonik entfaltet sich, von einem Reichtum und einer gestaltenden Kraft, wie sie auch aus der gleichzeitigen Instrumentalmusik nicht zu begründen wäre. Sie vor allem diktiert einem Jahrhundert Entwicklungsgesetze. Ganze Lieder werden durch eine auf das feinste ausgewogene Chromatik getragen. Melodische Erfindung aber bleibt unerschöpflich. Alle Grenzen zwischen deklamiertem Wort und musikantisch überströmender Urkraft werden abgeschritten. Aber über allen diesen verschiedensten Stufungen waltet Fülle und Einmaligkeit.

Der Klavierkomponist findet von hier aus den geradesten Weg. Beethovens späte Klaviersonaten hatten neue Perspektiven erschlossen. Schubert bestimmt nun eindeutig den Typus der romantischen Klaviermusik. Abkehr von gespannter klassischer Entwicklung führt auch in der Instrumentalmusik zu einem Reichtum an Gedanken. Das Thema ist ohne Triebkraft; Vielheit der Einzelthemen drängt die Entwicklung in die Fläche hinein. Die Auflösung der harmonischen Kadenz bewirkt einen Reichtum der Ausdrucksmittel. Der freie, oft fast improvisatorische Formverlauf führt in abgelegene Bezirke der gestaltenden Fantasie. Überall ist Reichtum, Fülle, Freude am Klang, Farbe und Ausgestaltung. Die Variation rückt in ein neues Licht und tritt teilweise an die Stelle der thematischen Arbeit. Die Melodik wird durch vokale Elemente, die Rhythmik durch den Tanz oft entscheidend geprägt.

Die bei Beethoven klar auseinandergelegten Grenzen innerhalb der Instrumentalmusik verschwimmen. Der Gegensatz eines monumentalen symphonischen Stils und einer kammermusikalischen Sprache von größter Prägnanz und Ausgewogenheit der Einzelstimmen tritt zurück. Unter der gesamten Instrumentalmusik aber strömt das Lied, bis es an einzelnen Stellen zur Sichtbarkeit durchstößt.

2.

Der sich für den Zurückblickenden immer schärfer ausprägende Gegensatz eines klassischen und romantischen Weltbilds ist mit Schubert tief verknüpft. Wenn in diesen beiden ersten Jahrzehnten musikalischer Romantik der neue Stil in einer Gipfellage sichtbar wird, wenn eine neue Sprache aus Intuition und höchster schöpferischer Kraft heraus entsteht, so ist es Schubert, der alles dies wesentlich mitbestimmt. Denn er steht im Zentrum dieser ersten Romantik. Beethovens Spätwerk ist ein subjektives und abseitiges Entwicklungserlebnis; Webers Durchstoß zum romantischen Singspiel umspannt nur einen Ausschnitt; Mendelssohns frühreife, genialische Anfänge halten die Höhe nicht. So bleibt Schubert trotz seines kurzen Lebens der erste umfassende Träger eines neuen Stils, dessen Entwicklung in einer absoluten Höhelage begann und dessen Weg zur Auflösung und zum Zerfall der Kräfte vorgezeichnet war.

Aus dieser Lage ergibt sich auch die Perspektive, unter der wir Schubert heute sehen. So stark eine Generation, die wiederum um Formung eines neuen Weltbilds zu ringen hat, sich auch abstoßen muß von dem Jahrhundert, gegen das sie sich stellt – hier macht sie Halt. Denn hier findet sie Erfüllungen, welche stark genug blieben, um sie mit zu tragen. Hier steht sie vor reinen, unversiegbaren und elementaren Quellen, deren Kraft die Zeiten überdauert. Wo Musik Bekenntnis und Ausdruck ist, fordert sie Menschen, die zu gleichem Pathos fähig sind. Ist Musik aber Urkraft, so vermag sie zur Zeitlosigkeit aufzudringen. So geschieht das Wunder, daß Menschen, die sich von der pathetischen Musik Beethovens abzuwenden beginnen, weil das Weltbild, das hinter dieser Musik steht, nicht mehr das ihre ist, in Schuberts C dur-Quintett noch heute eine letzte Erfüllung erblicken. Nicht als ob gerade Instrumentalmusik frei wäre von subjektiven Zügen, aber diese sind tief eingeschmolzen in den Strom der Elemente wie bei Bach oder bei Mozart. Denn niemals begann Schubert erst zu singen, „wenn der Mensch in seiner Qual verstummte“. Etwas Tieferes war ihm Musik und etwas Früheres. So stieß er im Liede, das er schon als Knabe mit genialer Sicherheit erfaßte, nicht nur bis zu Ausdrucksformen] durch, die wir heute

noch umspannen können, sondern zu solchen, die sich uns erst jetzt ganz zu erschließen beginnen. Die „Winterreise“ birgt seelische Inhalte von einer solchen Verfeinerung und Kompliziertheit, eine solche Fülle von Nuancen und Zwischenfarben, von leisen, unpathetischen Ausdruckssymbolen, daß es vielleicht erst einer Zeit, die Rilke und George erlebt hat, möglich wurde, sie sich einzuschmelzen. Gerade diese Inhalte waren vorher, vor allem durch das Musikdrama, verschüttet worden. Und es bleibt der Dank eines jungen Geschlechts, daß es, sich reinigend vom Staube der Vergangenheit, Schuberts Bild über dieser Vergangenheit findet: leuchtender vielleicht und lebensspendender als jemals vorher.

Oskar Guttmann (Breslau)

## DIE TAGUNG DES REICHSVERBANDS DEUTSCHER TONKÜNSTLER UND MUSIKLEHRER IN DARMSTADT

Im Mittelpunkte der Verhandlungen dieser Jubiläumstagung stand, nicht so ganz klar formuliert, die Frage: Wie gewinnen wir die heutige Jugend für die Bestrebungen des Verbandes? In dieser Frage gipfelte schon das Festreferat Arnold Scherings, der aus historischer Betrachtung heraus die Wichtigkeit und unbedingte Notwendigkeit von Musikorganisationen betonte und das Interesse von Staat, Publikum und Jugend für die Arbeit der musikalischen Verbände aufrief, die, nicht nur sozial eingestellt, die Musikerziehung als den Angelpunkt aller ihrer Bestrebungen ansehen. Ihm folgte dann aus den Reihen des Hauptvorstandes Dr. Marie-Therese Schmücker, die die Festlegung eines Kultur- und Gesinnungsprogrammes des Reichsverbandes forderte und in seinen Grundzügen anzudeuten versuchte, ausgehend von der Ausbildung der Musiklehrenden und den Möglichkeiten der Musikerziehung. Die Musik ist nicht nur eine Kraft die seelische Entwicklung entscheidend zu beeinflussen und sittliche Werte zu schaffen, sie soll noch mehr tun, sie soll einer neuen Gesellschaftsform, einer neuen Staatsidee – es wurde an das alte Griechenland erinnert und dessen musisch-musikalische Kultur – den Weg bahnen helfen.

Endlich betonen auch die neu angenommenen Satzungen die kulturellen Ziele des Verbandes und stellen sie gleichberechtigt neben die wirtschaftlichen.

*

Neben der Tagung als solcher lief ein Musikfest her, eine Opernuraufführung, ein Kirchenkonzert, zwei Kammermusikabende, zwei Sinfoniekonzerte und auch sonst Musik, Musik, Musik. Selbst wenn alles, was man gehört hat, hörenswert gewesen, wäre es zuviel gewesen. Aber das war leider durchaus nicht des Fall. Aus der Fülle der mehr als bunt zusammengesetzten Programme hoben sich wenige Inseln heraus, das meiste ertrank in dem Meere der Interesselosigkeit und der Dagewesenheit. Ich fürchte, mit solcher Musik wird man die Jugend nicht gewinnen, die man haben will und haben muß. Denn diese Jugend hat weniger soziale und wirtschaftliche als vielmehr kulturelle Interessen, einen ungeheuren Wissensdurst, ein Anlehnungsbedürfnis an etwas, von dem es Förderung seiner eigensten Interessen erwartet und fordert und – eine gesunde lächelnde Respektlosigkeit, die das Alte zwar toleriert, aber innerlich negiert. Die Jugend

betrachtet solche Konzerte als Aushängeschild (das mag falsch sein, aber ich sage, wie es ist) und wird stutzig. Wenn also auf einer solchen Tagung Musik gemacht werden muß (es muß nicht; Musiker haben für Musik anderer nicht viel übrig) dann muß sie, anders aussehen, dann müssen die Programme anders zusammengesetzt werden, kürzer, stilvoller und mehr in neuzeitlichem Geiste. Auch der Allgemeine Deutsche Musikverein hat in seine Jury für die Duisburger Opernwoche Alban Berg gewählt. Wer Ohren hat, der höre.

*

Über die uraufgeführte Oper von Ernst Roters „Die schwarze Kammer" ist nicht viel zu sagen. Außer, daß sie durchfiel. Eine Epigonenarbeit von vorgestern, ein musikalischer Bandwurm, gewohnheitsmäßige Technik, nach gelerntem Rezept angefertigt. Schade um die ausgezeichnete Arbeit der Darmstädter Oper, an der anscheinend prachtvoll gearbeitet wird. Erstaunlich, wie sich die äußere Gestaltung von Opernaufführungen in den letzten 10 Jahren in Deutschland gewandelt hat.

Von der Konzertmusik, die gemacht wurde, seien als besonders bemerkenswert hervorgehoben die geistlichen Frauenchöre a cappella von Robert Hernried, die an die vorbachische Zeit anknüpfen, und das Klavierkonzert C-Cis im Zwölftonsystem von Hermann Heiß, dem einzigen Schüler von Hauer. Hol der Teufel alle Theorie, es war letzten Endes Musik, was hier geboten wurde, Musik unserer Tage, die unser Empfinden zu gestalten versuchte. Viele schüttelten den Kopf über das (zu lange) Werk, viele aber fühlten auch den Riß, der zwischen diesen Klangsymbolen bestand und denen einer vergehenden, vielleicht schon endgültig vergangenen Zeit, einer technisch anormalen, moralisch unethischen Zeit. Daneben seien immerhin erwähnt eine (nur ebenfalls zu lange, die Rotstifte sterben aus) kraftvoll gestaltete Violinsonate von Arnold Ebel; Gesänge für Bariton mit Orchester von Hans Joachim Moser, in denen glücklich versucht wird „historische Tonformen im Sinne der Texte mit gegenwärtigem Geiste zu erfüllen"; Orchesterlieder von Waltershausen und einzelnes von Georg Schumann und dem jungen Münchener Karl Marx.

Der Vortrag von Moellendorf über Bichromatik enttäuschte zuletzt durch die Belanglosigkeit der Kompositionen. Ebenso das Referat von Jörg Mager über seine Orgel mit elektrischer Tonerzeugung. Mager selbst scheint entmutigt, es gilt, ihn zu stützen. Ob hier freilich so Epochemachendes vorliegt, wie er glaubt, wage ich bei der Unfertigkeit des Vorhandenen nicht zu entscheiden.

# MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Aus Rieti kommt die Nachricht, daß Mattia Battistini siebzigjährig gestorben ist. Battistini – der großartige Repräsentant belcantistischer Gesangskunst in einer Zeit musikdramatischer Gesangsverwilderung. Battistini – der beispiellose Kehltechniker, der bis ins höchste Alter hinein seine Stimme frisch und beweglich erhielt. Er

ist uns noch gegenwärtig, dieser elegante Kavalier mit den weißen Handschuhen, liebenswürdig und verbindlich lächend, wenn er seine Glanzstücke drei-, viermal wiederholen mußte. Die Atemführung, die Ausgeglichenheit und Leichtigkeit seiner Koloraturen, die wunderbare Lebendigkeit und Charakteristik seines Vortrages: das alles wird unvergeßlich sein. Seine vornehme Haltung bewahrte Battistini auch auf der Bühne. Er liebte die großen Explosionen nicht, die zu seiner Zeit auf dem Theater einrissen. Er war auch hier der Bewahrer einer alten italienischen Kunst, die sich allein im Gesanglichen kundgab. Komische Rollen sollen seine Stärke gewesen sein. Man kann sich das denken – wie unnachahmlich hat er im Konzert die kleine Canzonetta aus dem zweiten Akt des „Falstaff" gesungen!

*

Die Schubertwelle schlägt augenblicklich hoch. Es ist genau so gekommen, wie man erwarten mußte. Ein ungeheurer äußerer Aufwand, Schubertinflation in den Konzerten. Forellenquintette und d-moll Quartette jagen sich, bierbiedere Sängerkehlen kommen kaum mehr zur Ruhe. Wer geigt, singt oder Klavier spielt, möchte etwas von der Konjunktur für sich erhaschen. In Wien ist man wenigstens ehrlich – da verschickt gleich die Fremdenverkehrskommission der Bundesländer die Programme für die Zentenarfeiern. Augenblicklich kann man Filme vom Wiener Sängerfest sehen: eine Schubertbüste, von holdseligen Jungfrauen umhüpft. Das ist der Geist dieser Jahrhundertfeier (mit ganz wenigen Ausnahmen) – der Geist einer sentimentalen Biedermeierei, eines unehrlichen Pietätsrummels, eines verkitschten Spießertums. Der Held des „Dreimäderlhauses" wurde weiter popularisiert. Ernst Decsey und Julius Bittner – immerhin Leute, die künstlerich ernst genommen sein wollen – haben ihn als „Unsterblichen Franz" zum zweiten Mal der Amüsierindustrie ausgeliefert. Eine Unmenge sentimentaler Schubertromane wurde durch die Jahrhundertfeier hochgeschwemmt. Endlose Phrasen decken die lebenswarme Kunst Schuberts zu.

*

Man ist grade bei Wien. Also kann man von Furtwängler sprechen. Die Wiener Staatsoper, so munkelt man, bemüht sich erneut um den großen Dirigenten. Sie soll ihm die Direktorenstelle angeboten haben. Es klingt in dieser Form unglaubhaft. Schalk wird bestimmt auf keines seiner (bis 1933 geltenden) vertraglichen Rechte verzichten. Und Furtwängler wird bestimmt nur nach Wien gehen, wenn er die nötigen Vollmachten erhält. Daß es ihn wieder zum Theater zieht, ist selbstverständlich. Sein Aufstieg ging vom Theater aus. Eine universale Persönlichkeit wie Furtwängler wird sich auf die Dauer mit dem Konzert allein nicht begnügen. Furtwängler steht jetzt auf der Höhe seines Künstlertums. Er ging ohne Zweifel aus Leipzig weg, weil ihn größere Aufgaben lockten. Liegen sie in Berlin, liegen sie in Wien – oder liegen sie, was man annehmen möchte, in beiden Städten?

*

Das Programm der Opernwoche des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Duisburg nimmt allmählich greifbare Gestalt an. Ein großer Ausschuß wurde aufgeboten zur Auzwahl der drei Werke, die der A.D.M. zu bestimmen hat – im Hintergrund Hans Pfitzner. Man versicherte wieder einmal, daß sich der A.D.M. auf keine Richtung festlegen dürfe. Wir kennen das – soll es wieder heißen, daß man das

wirklich Neue auf keinen Fall bringen wird. Es scheint fast so. Die beiden Werke, die auf dieser Festwoche unbedingt hätten aufgeführt werden müssen: Hindemiths neue komische Oper und Weills „Mahagonny“ – sie kommen in Berlin bei Klemperer. Verschanzt man sich wieder hinter „Objektivität“, um sich an den produktiven Kräften des neuen musikalischen Theaters vorbeizudrücken?

Man wird abwarten müssen umso mehr, als es sich z. T. um noch völlig unbekannte Namen handelt. Zunächst also stehen folgende Werke fest: „Tullia“ von Paul Kick-Schmidt, „George Dandin“ von Helmut Gropp, „Maschinist Hopkins“ von Max Brand, ferner „König Roger“ von Szymanowsky, und an einem Abend Schönbergs „Glückliche Hand“, „Galathea“ von Braunfels und das Ballett „Salambo“ von Tiessen. Die Zusammenkoppelung der drei letzten sieht immerhin bedenklich nach Kompromiß aus. Aber – abwarten.

# MELOSBERICHTE

*Weill u. Strawinsky in Berlin*

Im Prinzip hat sich an der *Städtischen Oper* auch mit der festeren Verpflichtung *Bruno Walters* nichts verändert. Zu Beginn der Spielzeit sind die amerikareifen Stars da, aber Walter ist abwesend. Jetzt ist Walter wieder hier, da reisen die Stars ab. Man nutzte hervorragende Mitglieder des Ensembles wie die *Onégin* und den herrlichen Baßisten *Kipnis* und gab zuerst *Verdis „Don Carlos“* in einer sehr eindrucksvollen Aufführung. Es war einer der besten Abende des jungen Sebastian. Als Regisseur mußte *Brügmann* aus Leipzig einspringen, denn immer noch fehlt an diesem Institut eine Persönlichkeit, die für den gesamten szenischen Apparat verantwortlich wäre. Das Durchschnittsniveau der Repertoireaufführungen ist oft unter dem einer mittleren Provinzbühne. Aber man hat ein dankbares und anspruchsloses Abonnentenpublikum, das alles über sich ergehen läßt, wenn es nur in seiner Ruhe nicht gestört wird. Das geschah nun dieser Tage – mit der Aufführung des *„Protagonist“* und des *„Zaren“* von *Kurt Weill.* Es war die moderne Konzessions-Premiere, die jedes Jahr fällig ist. Krach, Proteste – und nach zwei oder drei Wiederholungen wurden die Stücke abgesetzt. Man kann befriedigt sagen: das Publikum lehnt diese Sachen ab, an uns liegt es nicht. Die Devise aller stumpfen Menschen. Von der Dreigroschenoper, von „Mahagonny“ aus gesehen, wirken die beiden Einakter schon als Stufen der Entwicklung – einer sehr schnellen und persönlichen Entwicklung, die von expressiver Dramatik zu völliger Negierung aller traditionellen Opernhaftigkeit, zu einem neuen zeitnahen Typus des musikalischen Theaters führt. Erstaunlich schnell geht die Lockerung der Tonsprache vor sich. An sich gewiß nicht schwer wiegend, ist der „Zar“ leicht und durchsichtig hingesetzt. Die wichtigste Vorarbeit zur „Dreigroschenoper“. Die Sorgfalt der Aufführung ist zu loben, auch die Wandlungsfähigkeit *Joseph Burgwinkels*, der zuerst Tenor, dann Bariton singt, beide Male die Hauptrolle. Der Dirigent *Denzler* findet sich mit der dramatisch gespannten Partitur des „Protagonist“ immer noch besser ab als mit dem spritzigen, lockeren „Zaren“. Und *Brügmann?* Eine absolut konventionelle, fast provinzielle Leistung, wie im „Don Carlos“.

Inzwischen hat Walter seine Arbeit aufgenommen. Darüber wird nach der Uraufführung von Bittners „Mondnacht“ zu sprechen sein.

Bei Klemperer, am Platz der Republik, behält man die Richtung auf die Gegenwart konsequent bei, ohne daß man das gute traditionelle Repertoire darum aufgäbe. *„Carmen“* wurde, zum mindesten in den Bildern, modernisiert. Eine prachtvolle

Leistung *Caspar Nehers.* Kein Ansichtskarten-Spanien, kein farbiger Opernflitter, kein ewig blauer Himmel: Dekorationen in sonnengebleichtem Schwarz-Gelb wundervoll aufgebaut in phantastisch drohenden Linien, düster, nackt, ungeschminkt. Großartig der José *Hans Fidessers.* Alles andere ist verbindlich – ordentliches Theater, die musikalische Leitung *Zweigs* und besonders die Regie des Intendanten *Legal.*

Klemperer selbst kann sich ganz den modernen Werken widmen. Er hält „Cardillac" im Repertoire, auch Strawinskys „Oedipus", zu dem er jetzt, sinnvolle Ergänzung, die *„Geschichte vom Soldaten"* gibt. Eine herrlich intensive, gestraffte Wiedergabe, improvisatorisch und ohne alles Parodistische. Offene Bühne in Anlehnung an Piscator. Das ist wieder bezeichnend für Klemperer – er sucht mit allen modernen Köpfen außerhalb der Musik Verbindung. Er will die traurige Isolierung des „Operntheaters" durchbrechen. An diesem Abend begreift man erst die großartige Leistung Strawinskys. Er schuf mit dem „Soldaten" einen neuen Typus des Opernspiels, der sich zehn Jahre später fruchtbar auszuwirken beginnt.

Welcher Weg bis zur Musik zum *„Apollo musagète"*, die *Klemperer* dieser Tage im Konzert uraufführte. Diese Ballettmusik setzt den Neuklassizismus des „Oedipus" fort. Sie überzeugt freilich längst nicht so sehr wie die monumentale dramatische Schöpfung, die bei aller Anlehnung an ältere Stilmittel reinster Ausdruck von Strawinskys schöpferischer Persönlichkeit ist. In dem nur für Streichorchester geschriebenen „Apollo" versteckt sich Strawinsky förmlich hinter der alten französischen Balletmusik „Apollo" ist rein formal gedacht, wie „Oedipus", durchsichtig und zart im Klang Ein artistisch- kunstgewerbliches Experiment – Überspitzung eines Prinzips. Die Einfachheit dieser Musik wirkt erzwungen. Die simplen und süßen Tonfolgen: das ist nicht mehr Strawinsky. Am ehesten erkennt man seine Handschrift in der Harmonik, die keineswegs so einfach ist, wie sie klingt, und einmal zeigt er sein wirkliches Gesicht: in der aufschnellenden Coda, deren Wirkung durch die schöne Apotheose noch erhöht wird.

Am gleichen Abend spielte Klemperer eine „Kleine Sinfonie" von *Krenek:* ein harmloser oberflächlicher Spaß, der opernhafte Gefühlsentladungen, dezente Jazzereien und instrumentale Scherzchen ohne jeden Ansatz zur Gestaltung nebeneinanderreiht. Eine Musik, die Erfolg haben muß, weil sie aus lauter Konzessionen an den Hörer besteht.

*Heinrich Strobel (Berlin)*

*Toch und Verdi am Mannheimer Nationaltheater*

Ernst *Toch* hat mit der Minuten-Oper *„Egon und Emilie"* einen neuen Beitrag zur Kurzoper geliefert. „Kein Familiendrama" heißt der Untertitel des Morgensternschen Gedichtes. Es kommt nicht zustande, die Oper wird „in ihren Windeln erwürgt", weil Egon seiner in Koloraturen sich ergehenden Emilie beharrliches Schweigen entgegensetzt. „Der Unmensch will keine Oper, der Unmensch will seine Ruhe haben", der Vorhang muß fallen.

Hier ist also das Prinzip der Oper selbst parodiert. Toch hat die Szene witzig, spitzig und scharfkantig vertont – sein Orchester besteht aus Klarinette in Es, Klarinette in D, Bassklarinette, Altsaxophon, Trompete, Fagott und Baßtuba. Der Hang zur Parodie, zur Ironie findet sich ja immer wieder in seinen Werken. Bei Toch ist die Parodie nie ins Platte, ins Triviale getrieben. Dazu ist er nicht primitiv, nicht unkompliziert genug. Seine stark intellektualistisch geführte Hand schreibt immer in klaren, in polierten Konturen. Treffend der Einfall, die Vertreterin der Oper, jene Emilie, sich in den pikantesten Koloraturen ergehen zu lassen, das Zwiegespräch aus dem realen Leben also zu irrealisieren – Idee der Oper, die im gleichen Augenblick verneint wird.

Der Mannheimer Uraufführung voraus gingen Tochs Musikmärchen „Die Prinzessin auf der Erbse", der Hindemith-Sketsch „Hin und Zurück" und Malipieros fein musizierte, bisher nur in Mainz gehörte Komödie „Der falsche Harlekin", die freilich aus ganz anderen geistigen und musikalischen Bezirken kommt. Mit diesen vier Einaktern bekundete Erich *Orthmann* aufs neue seinen

Willen, aktuelle Oper zu spielen. Die musikalische Gestaltung unter ihm hatte, wie auch die Regie Richard *Heins* und Alfred *Landorys*. Niveau, Beweglichkeit, Laune. Das Publikum der „Jungen Bühne" ging vergnügt mit.

Das Mannheimer Nationaltheater hatte mit dem Zyklus von Kurzopern und mit der ins Kultische weisenden „Prinzessin Girnara" von Wellesz das Problem der neuen Oper aufgeworfen. Mit der acht Tage später erfolgten ersten deutschen Aufführung von Verdis Oper *„Nebukadnezar"* wurde der Beweis erbracht, daß die alte Oper trotzdem fortlebt. Denn dieses mit Begeisterung aufgenommene Werk ist der Typus Oper, ins Extrem hineingetrieben. Eine unentwirrbar verknäuelte Handlung, halb religiöse, halb dynastische Angelegenheit, die keinen Menschen interessiert. Aber was schiert den Hörer der Text; der Ton macht die Musik. Und dieser Ton Verdis hat auch in dieser Oper schon etwas Zwingendes, wenn auch der große Einfall fehlt. Das Dramatische bricht auch hier durch. Aber es ist auch noch die Zeit, in der Verdi einen Haß- und Rachegesang im Dreiviertel-Walzertakt singen läßt. Die Koloraturen, die der spätere Verdi zu Gunsten des Dramas ablehnte, spielen eine gewichtige Rolle.

Am schönsten sind die großen Chöre, darunter der berühmte Heimwehchor „Zieh, Gedanke, auf goldenen Flügeln", der bekanntlich beim Begräbnis Verdis von der Menge spontan angestimmt wurde.

Der Mannheimer Aufführung lag eine neue Übersetzung von *Leo Schottländer* zugrunde, die, theoretisch gut brauchbar, die praktische Unzulänglichkeit des Textbuches natürlich nicht ändern kann. Die Einstudierung unter Generalmusikdirektor *Erich Orthmann* und Oberspielleiter *Dr. Richard Hein* (Bühnenbilder: *Dr. Eduard Löffler*) verlegte den Schwerpunkt naturgemäß ins Musikalische. Die blühenden Stimmen, die Verdi verlangt, hat die Mannheimer Oper zur Verfügung. *Karl Laux (Mannheim)*

*Szymanowskis „König Roger" in Duisburg*

Die Abmachungen zwischen der Stadt Duisburg und dem Allgemeinen Deutschen Musikverein zu der nächstjährigen Opernwoche erschienen bisher insofern nicht eindeutig klar, als man annehmen konnte, daß der Ausschuß des A.D.M. auch über die drei Opern, für die sich die Stadt Duisburg das Vorschlagsrecht vorbehalten hatte, die endgültige Bestimmung treffen würde. In Wirklichkeit ist die Verantwortung geteilt: drei Abende nimmt der A. D. M. auf sich, drei die Duisburger Intendanz. Von den Werken, die das Duisburger Theater präsentieren will, erlebte jetzt der *„König Roger"* von *Karol Szymanowski* seine deutsche Uraufführung. Szymanowski, der Direktor des Warschauer Konservatoriums, wird in seiner Heimat als der größte unter den lebenden polnischen Komponisten gefeiert. In Liedern, Kammermusik und Symphonien erwies er sich als Liebhaber des immateriellen Klangs. Die Oper bestätigt seinen romantischen Grundzug. Er bedient sich impressionistisch vieldeutiger Koloristik. Eine transparente Melancholie breitet sich aus, ein dämmeriges Filigran von Zwischenfarben. Szymanowski ist ein l'art-pour-l'art-Musiker, der sich, fern aller slawischen Volkskraft, an fremden Einflüssen, von Wagner bis Schönberg und Debussy, orientiert.

„König Roger" spielt im Sizilien des zwölften Jahrhunderts. Der dionysische Mythos von Licht und Freude, neu verkündet, sprengt byzantinische Kirchengewölbe, sprengt die Formel von der Unlösbarkeit der Ehe, sprengt ein Königreich. Das Buch entfernt sich immer mehr von der Wirklichkeit der Vorgänge und gerät in die Symbolik einer Traumwelt hinein, die zwischen mänadenhaftem Taumel und feierlicher Lichtverehrung wechselt. Den gleichen Weg geht die Musik: von einer bewegten Kontrapunktik, in der die gegeneinander geführten Stimmen allmählich die verbindenden thematischen und harmonischen Funktionen abstreifen, zur fließenden Phrase, zur bequemen Harmonie, die zeitweise durch ein geschicktes, schlagendes Crescendo überlichtet wird. Der Komplex der inneren Vorgänge wird eingebettet in ein buntes, exotisches, vielfältiges Gewebe von Chor- und Einzelstimmen. Eine unruhige Chromatik von Nachtstimmungen verwirrt die polyphone Linienführung, ohne daß die musikalische Substanz für den visionären Hintergrund ausreichend wäre.

Dergleichen lohnt heute wahrhaftig keine Diskussion mehr. Aber es ist charakteristisch, daß die Duisburger Oper ein solches Werk als besonders repräsentativ für ihre Arbeit herausstellen will. Natürlich tut der szenische Apparat, von Regisseur *(Schum)* und Bühnenmaler *(Schröder)* virtuos gehandhabt, seine Schuldigkeit. Natürlich sind die Orchesterpartien (von *Drach)*, die Chöre sorgfältig studiert. Natürlich sind schöne Stimmen da *(Hildegard Bieber-Baumann, Holger Börgesen)*. Aber man fragt sich vergebens, was das alles mit uns, mit unserer Welt, mit unserer Zeit zu tun hat. Um so lächerlicher wirkte ein schüchtener Störungsversuch nationalistischer Elemente. Das Publikum klaschte aus Respekt.

*Erik Reger (Essen)*

*Davids Einrichtung der „Kunst der Fuge“ in Kiel*

*Hans Th. David* stellt der ersten Neuordnung und Instrumentierung von Bachs Spätwerk durch *Wolfgang Graeser* eine zweite, wesentlich verschiedene Bearbeitung gegenüber, die unter der Leitung Prof. *Fritz Steins* in Kiel erstmalig erklang. Um zu einem befriedigenden Aufbau des Gesamtwerkes zu gelangen, greift David auf das Berliner Autograph zurück. Die von Graeser angestrebte symmetrische Anordnung des Fugenkomplexes verwandelt sich für ihn in einen einfach zweiteiligen Gesamtplan, aus dem sich eine Korrespondenz, eine Gleichgewichtigkeit aller Teile ergibt, die der Graeserschen Anordnung an Logik überlegen ist. Die Einzelheiten dieser fast scholastisch anmutenden Systematisierung mag man in David's kritischem Aufsatz über das Werk (Jahrbuch Peters 1927) nachlesen.

Die unvollendete Schluß-Quadrupelfuge, die im Verein mit zwei anderen, umkehrbaren Quadrupelfugen in Wahrheit erst den Gipfel des Werkes dargestellt hätte, läßt David fort. Graesers schließlich doch romantisierender, ganz stimmungshafter Ausklang ins Leere — Abbrechen der Fuge, Einsetzen des Orgelchorals — ist der klaren geistigen Gesamthaltung zuliebe entschlossen vermieden.

Der Instrumentation gegenüber fällt unbedingte Zustimmung schwer. Offenbar kommt es David lediglich auf plastisches Hervortreten jeder Linie an, anders ist das Einbeziehen gänzlich stilfremder Instrumente, wie Klarinette, Baßtuba nicht zu verstehen.

Graesers Instrumentierung charakterisiert vor allem Abwechslung in der Besetzung der einzelnen Fugen. Dazu kommt die in beiden Teilen der Ordnung auf stete klangliche Steigerung zielende Zusammenstellung der Instrumente. David setzt gleich mit dem breiten Klang eines mit Streichern und Bläsern besetzten Orchesters ein — bewußt verlegt er alle Steigerung in die innere Gestalt des Werkes. Abzulehnen ist die Wiedergabe der Kanons durch zwei Blasinstrumente — wenn David schon bei Graeser die solistischen Holzbläser der Bachschen Zeit als „possierlich“ ablehnt — wie will er die Wiedergabe eines Kanons durch zwei Klarinetten begründen? Hier sollte man sich einzig der Tasteninstrumente (Orgel, Cembalo) bedienen.

Davids Neubearbeitung ist sicherlich die fruchtbarste Kritik, die an Graesers Arbeit geübt werden konnte; ob es sich wirklich um Erfüllung der letzten, eigentlichen Absicht Bachs handelt, braucht nicht entschieden zu werden; die Bearbeitung ist für sich schon Verdienst genug.

Das Kieler Orchester spielte unter Fritz Steins Leitung frisch und musikantisch; man bemühte sich weniger um einen objektiven Stil, als um plastische, ganz ausdruckshafte Verlebendigung des musikalischen Organismus.

*Hans J. Therstappen (Kiel)*

*Janacek im Leipziger Gewandhaus*

Janaceks „Taras Bulba“, 1918 entstanden, erscheint im Werkverzeichnis von Max Brods Janacek-Buch als „Sinfonische Dichtung“, heute aber als „Rhapsodie für Orchester“. Diese Metamorphose beleuchtet die ganze Entwicklung, die die Orchestermusik in diesen zehn Jahren genommen hat. Nicht nur, daß alles Sinfonische unmodern geworden ist, man möchte auch die Musik von jedem Zu-

sammenhang mit anderen Künsten – also auch mit der Dichtung – loslösen. Daß das vorliegende Werk aber nicht als absolute Musik genommen sein will, das beweist der im Titel enthaltene Hinweis auf *Gogols* monumentale Erzählung, das beweisen auch die Überschriften über den einzelnen Sätzen. Grundsätzlich betrachtet, wirkt das Werk als ein Versuch am untauglichen Objekt, als Beispiel einer sich selbst ad absurdum führenden Kunstgattung. Läßt sich das Wesentliche dieses slavischen Heldenepos, der politische Gegensatz zwischen Rußland und Polen, der religiöse zwischen Katholizismus, orthodoxer Kirche und Judentum musikalisch wiedergeben? Von diesen prinzipiellen Einwänden abgesehen, enthält das Werk aber eine Fülle schöner Musik. Janaceks naive Musizierfreudigkeit, sein Wurzeln im slavischen Volkstum spricht sich allen literarischen Bindungen zum Trotz auch hier aus. Ein prachtvoller Rhythmus durchpulst das Stück, und mit technischer Meisterschaft ist das Orchester behandelt, zu dem sich im ersten und dritten Satz die Orgel gesellt. Unter *Bruno Walters* liebevoller Leitung errang es einen überaus herzlichen Erfolg.

*Ernst Latzko (Leipzig)*

*Brüder Karamasow als Oper*

Als ich im Mai 1928 den unvergleichlichen Prager Typografia-Chor hörte, fiel mir unter den aufgeführten Werken eines auf, über dessen Komponisten ich nur wenig in Erfahrung brachte. Das Stück fesselte durch seltene Kühnheit des Satzes und der Harmonik. Nun brachte das *Tschechische Nationaltheater* in *Prag*, der einheimischen Komponistenjugend erfreulich geneigt, desselben Mannes Erstlingsoper, *„Bratri Karamazove“*, heraus. Otakar *Jeremias* bedient sich Dostojewskyscher Motive, die er mit dem Dichter und Übersetzer Jaroslav Maria zu einem höchst geschlossenen dramatischen Organismus verband. In kurzen Worten die Fabel: Des ersten Aktes erster Teil exponiert knapp die Handelnden, Fjodor, Mitja, Iwan, Aljoscha, Smerdjakow. Eine Verwandlung zeigt Andeutungen des Mordes an Fjodor. Der zweite Akt erst stellt die weibliche Hauptfigur auf die Szene: Gruschenka, Geliebte des Mitja, der schließlich als mordverdächtig verhaftet wird. Im 3. Akt Peripetie und Katastrophe: Gerichtssaal, Verhör der Zeugen, Verurteilung des unschuldigen Mitja. Verklärung und Erlösung wagnerscher Provenienz im Nachspiel: Gruschenka kommt in den Kerker zu Mitja, ihm ein besseres Dasein zu schildern. Jede Szene ist mit bewundernswerter Kraft aufgebaut; nie entstehen tote Momente.

Musik dafür zu finden konnte nicht eben schwer sein. Jeremias hat sie gefunden, so überraschend sicher und operngerecht, daß man ohne Risiko ihm Zukunft als Musikdramatiker prophezeien kann. Wie er Figuren belebt, Situationen begleitet, Spannung und Atmosphäre schafft, ist eines Meisters würdig. Nur heißt dieser Meister Richard Wagner; seinem Bann ist der vierzigjährige Budweiser Tscheche nicht entronnen. Der kompositorische Aufbau vollzieht sich leitmotivisch in symphonischen Formen; breit, massiv, nibelungenhaft rollt und grollt diese Musik daher. Die Stimmen sind überwiegend deklamatorisch behandelt, und wo sich Gelegenheit zu heiteren Episoden ergibt (Wirtshaus, 2. Akt!) begnügt sich der Komponist mit schmerzlichem Lächeln, mit slawisch-dörflichem Trübsinn. Erster Akt aber und Gerichtssaalszene sind im ständigen Wechsel der Charaktere prachtvoll konzipiert. Dem Komponisten sei empfohlen sich zu konzentrieren und nationaler Tradition anzuschließen. Vorläufig als Persönlichkeit mehr suggestibel als suggestiv, hat er das Zeug, die Lücke zu füllen, die Janaceks Tod im tschechischen Opernleben hinterließ.

Die Aufführung des schwierigen Werks war meisterhaft, *Pujmans* Regie, *Ostrcils* Direktion, *Masáks, Pollerts* und *Anna Kejrovas* darstellerische Hingabe kaum zu übertreffen.

*H. H. Stuckenschmidt (Prag)*

# NOTIZEN

## OPER UND KONZERT

In Kiel gelangte *„König Thamos“* mit *Mozarts Musik* in einer neuen Textbearbeitung des Frankfurter Stadtschulrats *Meckbach* zur Uraufführung.

In *Breslau* wird in dieser Spielzeit eine neue Oper von *Wilhelm Grosz* uraufgeführt, die den Titel hat *„Achtung, Aufnahme“*. (Text von *Bela Balasz.*)

Die Uraufführung von *Hermann Reutter's „Saul“* in der neuen Fassung wird am 18. November am Stadttheater in *Düsseldorf* stattfinden.

Unter Leitung von Generalmusikdirektor *Walter Beck* gelangten an der Magdeburger Oper *„Oedipus Rex“* und *„Geschichte vom Soldaten“* von *Strawinsky* zur Erstaufführung.

Die Intendanz des *Königsberger Opernhauses* veranstaltet neuerdings bei freiem Eintritt und freiwilliger Mitwirkung der Solokräfte *Morgenfeiern* zur Einführung in die Opernneuheiten der Spielzeit. Die erste bei vollbesetztem Hause stattgehabte Morgenfeier galt *Hindemiths „Cardillac“*, der darauf am 30. Oktober unter der musikalischen Leitung von *Werner Ladwig* und in der Inszenierung von *Hans Schüler* unter ungeheurem Beifall des bisher mit moderner Opernmusik wenig bekannt gewordenen Königsberger Publikums zur *Erstaufführung* gelangte.

*Clara Herstatt* spielt am 12. bis 13. Dezember in Düsseldorf unter *Hans Weisbach* das *Concertino für Klavier und Orchester* von *Arthur Benjamin* als deutsche Erstaufführung.

Eichendorffs Novelle *„Aus dem Leben eines Taugenichts“* wurde von *Wolfgang Paumgartner* zu einem Operntext verarbeitet und vom Salzburger Mozarteumsdirektor *Bernhard Paumgartner* komponiert. Das Werk gelangt noch in dieser Spielzeit an der Münchener Staatsoper zur Uraufführung.

Konzertmeister *Carl Garaguly* wird *Hindemith's Violinkonzert* in *Göteborg* zur ersten Aufführung in Schweden bringen.

*Arnold Schönberg* hat ein Variationswerk für Orchester vollendet, das *Furtwängler* uraufführen wird.

Ein neues Orchesterwerk von *Bernhard Sekles, „Dybuk“*, gelangte unter *Hans Rosbaud* in *Mainz* zur Uraufführung.

Ballettmeister Harald J. Fürstenau brachte am Landestheater in Karlsruhe Malipiero's Ballett „Pantea“ mit eigener Choreographie unter dem Titel „Lucifer zwischen Himmel und Hölle“ zur deutschen Erstaufführung.

*Joseph Szigeti* brachte das Violinkonzert von *Casella* in *Moskau* mit dem dirigentenlosen Persimfans-Orchester zur Uraufführung.

*Richard Strauss* arbeitet an einer in *Wien* spielenden komischen Oper *„Arabella“*, deren Text wieder von *Hugo von Hofmannsthal* stammt.

## PERSONALNACHRICHTEN

*Rosenstock an der Metropolitan Opera.* Zum Nachfolger von *Artur Bodanzky*, der nach 14jähriger Tätigkeit den Posten des ersten Kapellmeisters bei der Metropolitan Opera in *New York* auf eigenen Wunsch aufgibt, wurde der Generalmusikdirektor des Wiesbadener Staatstheaters, *Joseph Rosenstock*, ernannt. Rosenstock wird seine neue Stellung im Herbst 1929 antreten. Bodanzky wird sich in Amerika lediglich der Konzerttätigkeit widmen.

Das *Amar-Hindemith-Quartett* unternimmt im Dezember und Januar eine Konzertreise durch das europäische Rußland, es spielt ferner zur Eröffnung des Konzertsaals im *Palais des Beaux Arts* als erste deutsche Vereinigung seit 1914 in *Brüssel.*

*Otto Klemperer* dirigierte in *Hamburg* im Rahmen der Bechstein-Stipendienfonds-Konzerte zum ersten Male wieder seit langen Jahren und hatte bei Publikum und Presse einen sensationellen Erfolg.

Dr. *Erich Hezel*, Opernspielleiter an den Essener Städtischen Bühnen, wird nächstes Jahr den Posten eines Oberspielleiters an der *Kölner Oper* übernehmen.

Professor *Max Strub* von der Staatlichen Musikschule in Weimar wurde als Konzertmeister an die Staatsoper am Platz der Republik in *Berlin* berufen.

*Richard Lert*, bisher an der Breslauer Oper, wird von der nächsten Spielzeit an der *Berliner Staatsoper* Unter den Linden tätig sein.

*Walter Gieseking* hatte mit der Wiedergabe des G dur-Konzerts von Beethoven und der Partita von Casella bei seinem ersten Auftreten in *Paris* in einem Konzert des „Orchestre symphonique“ unter Ansermet einen außerordentlichen Erfolg.

## PREISAUSSCHREIBEN

Der *Sozialistische Kulturbund* erläßt ein Preisausschreiben für zwei Orchesterwerke, die sich als einleitende Musikstücke für Arbeiterkonzerte besonders eignen, und zwar eine *Arbeiter-Sinfonie* und eine *Ouvertüre.* Der Preis für die beste Sinfonie beträgt *Mk. 3000*, für die Ouvertüre *Mk. 1000.* Letzter Termin für die Einreichung ist der 30. April 1929. Die Prüfung der Manuskripte erfolgt durch einen Prüfungsausschuß, der folgendermaßen zusammengesetzt ist: Professor Dr. *Georg Schünemann* (Obmann), Dr. *Alfred Einstein*, Professor *Paul Hindemith*, *Klaus Pringsheim* und *Herman Scherchen.* – Die preisgekrönten Werke sollen bis spätestens 1. Januar 1930 öffentlich aufgeführt und allen in Betracht kommenden Arbeiterorganisationen zur Aufführung empfohlen werden. Die näheren Bedingungen für das Preisausschreiben sind durch den *Sozialistischen Kulturbund, Berlin S. W. 68, Lindenstraße 3*, unentgeltlich zu erhalten. Man darf auf das Ergebnis dieses Preisausschreibens gespannt sein. Er will nicht

einen neuen Typus schaffen, sondern einen alten in die neue Anschauungswelt hinüberziehen. Das aber ist sicher: eine neue Gesellschaftsform braucht auch neue Formen der Kunstbetätigung. Sie kann nicht steril gewordene einfach übernehmen.

Der erste Preis in Höhe von 10000 Dollar für Kammerkompositionen, den die Musikgesellschaft *Philadelphia* im vorigen Jahr ausgesetzt hatte, wurde zwischen *Béla Bartók* (3. Streichquartett) und *Alfredo Casella* (Serenade) geteilt.

In *Berlin* wurde ein *„Reichskartell für Musikverbraucher“* gegründet. Das Reichskartell erstrebt eine einheitliche Regelung der Musikabgaben unter Zugrundelegung der für die Musik gemachten Aufwendungen im einzelnen Betriebe.

AUSLAND

*Frankreich:*

In *Paris* gelangte unter *Ansermet* das neue, kraftvolle poème symphonique *„Rugby“* von *Honegger,* das merkwürdigerweise auf die Mitwirkung des Schlagzeugs verzichtet, vor zahlreichen Hörern zur Uraufführung.

In der Pariser *Opéra comique* wurde die mit großem Aufwand inszenierte Erstaufführung der *„Verkauften Braut“* von *Smetana* sehr beifällig aufgenommen. Die Tänze, welche von den Pragerinnen *Wisiàkowa* und *Veltchek* ausgeführt wurden, fanden besonders starken Anklang.

*Maurice Ravel* wurde von der Universität *Oxford* zum musikalischen Ehrendoktor ernannt. Ravel hat ein Ballett „Bolero“, ein Klavierkonzert und eine „Opéra héroïque“: Jeanne d'Arc nach dem Stück von *Deltail* vollendet.

Im Mai nächsten Jahres wird das Boston Symphony-Orchester unter *Koussewitzky* in der Pariser Oper gastieren.

*George Aurics* neues Ballett: *„Der Zaubergarten der Fee Alcina“* wird durch das Ensemble von *Ida Rubinstein* an der Pariser großen Oper aufgeführt werden. *Strawinsky* arbeitet an einem neuen Ballett *„Der Kuß der Fee“,* das ebenfalls dort gegeben wird. An der Oper kommt endlich ein Ballett *„L'Eventail de Jeanne“* heraus, bei dem nicht weniger als neun moderne französische Komponisten mitarbeiteten.

*Schweiz:*

*Hermann Scherchen* dirigierte in einer Studienaufführung des Musikkollegiums *Winterthur J. M. Hauers* Romantische Fantasie, *Arthur Honeggers* „Concertino“ und *Béla Bartóks* Musik aus dem „Wunderbaren Mandarin“. Scherchen wird ferner in den Studienkonzerten Gashel von *Ernst Kunz,* das Bratschenkonzert von *W. Barthels* und das Klavierkonzert von *H. von Glenck* uraufführen. – Der Gesamtplan der Konzerte des Musikkollegiums kann als vorbildlich gelten in der klugen Verteilung der einzelnen Werke, in der Vermeidung allen üblichen Programmschlendrians.

*Oskar Disler* wird in den Symphonie-Konzerten des Musik-Collegiums *Schaffhausen* u. a. an neuen Werken den Psalmus hungaricus von *Kodály* und das Konzert für Viola d'amore von *Hindemith* zur Aufführung bringen. – Manche stumpfe Konzertvereinigung einer großen Stadt könnte sich ein Beispiel nehmen.

*Walter Kägi* und *Walter Frey* brachten in *Basel Conrad Becks* Violinsonate zur Uraufführung.

*England:*

Anfang November gaben die *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* drei Konzerte in der Albert Hall zu *London.* Die Leistungen von Dirigenten und Orchester fanden begeisterte Anerkennung.

*Rußland:*

Das staatl. *Operntheater* in *Leningrad* kündigt die Uraufführung einer Reihe neuer Opern an, die stofflich der russischen Ideologie angepaßt sind: „Pauline Gueble“ von *Schaporin,* „Explosion“ von *Janowski* und die „Pferdebremse“ von *Siks,* ferner ein Ballet von *Glier:* „Roter Mohn“.

---

# Wer interpretiert Neue Musik?

Diese in ihrer Art erstmalige Zusammenstellung kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Der MELOSVERLAG bittet die Leser um Mitteilung von Programmen, die nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes in kürzester Form kostenlos veröffentlicht werden.

## Klavier

**Hedwig Apfel:** *Hindemith, Slavenski, Villa-Lobos, Fairchild, Bartok, Grainger, Albeniz, Milhaud*
**Paul Aron:** *de Falla, Hindemith, Toch, Wiener, Windsperger*
**Janos Baranyi:** *Toch, de Falla, Honegger, Bartok, Schulhoff, Kodaly, Ravel, Casella*
**Hellmuth Bärwald:** *de Falla*
**Hans Bruch / Lene Bruch-Weiller:** *Hindemith, Toch Windsperger*
**Victor v. Frankenberg:** *de Falla*
**Walther Frey:** *Beck, Toch*
**Carl Friedberg:** *Toch*
**Walter Gieseking:** *Hindemith, Toch, Albeniz, Braunfels, Busoni, Casella, Castelnuovo-Tedesco, de Falla, Honegger, Korngold, Jos. Marx, Poulenc, Ravel, Rosenstock, Schönberg, Scott, Skrjabin, Strawinsky, Szymanowski*
**Irmgard Grippain-Gorges:** *de Falla, van Gilse, Liapounow*
**Mark Hambourg:** *Villa-Lobos, Ravel*
**Alida Hecker:** *Hindemith, Casella, Toch, Sekles, Strawinsky, Bartok, Honegger, Milhaud, Berg, Schulhoff*
**Clara Herstatt:** *Tscherepnin, Benjamin*
**Lilly Herz:** *Kodaly, Bartok*
**Josef Hirt:** *Hindemith*
**Alfred Hoehn:** *Toch*
**Hermann Hoppe:** *Toch*
**Marianne Kuranda:** *Milhaud, de Falla, Tansman, Szymanowski*
**Frida Kwast-Hodapp:** *Jarnach*
**Remy Leskowitz:** *Hindemith, Scott, Strawinsky, Milhaud, Ravel, Fairchild, Tansman, Schulhoff, Bartok*
**Emma Lübbecke-Job:** *Hindemith*
**Gerda Nette:** *Hindemith*
**Elly Ney:** *Toch*
**Franz Osborn:** *Hindemith, Toch*
**San Roma:** *Toch*
**Albert Spalding:** *Debussy, Ravel*

## Violine

**Licco Amar:** *Hindemith*
**Eugénie Bertsch:** *Paul Müller, Schoeck*
**Hedwig Fassbänder:** *Hindemith*
**Stefan Frenkel:** *Jarnach, Toch*
**Klein von Giltay:** *Jarnach*
**Bronislaw Huberman:** *Hindemith*
**Walter Kägi:** *Beck, Toch*
**Otto Kobin:** *Stephan*
**Georg Kuhlenkampf-Post:** *Hindemith*
**Gerhard Meyer:** *Willner*
**Alma Moodie:** *Hindemith*
**Alexander Moskowsky:** *Hindemith, Tscherepnin, Bartok, Ravel*

Violine (ferner):

**Riele Queling:** *Windsperger*
**Alexander Schmuller:** *Hindemith*
**Max Strub:** *Windsperger*

## Viola

**Paul Hindemith:** *Windsperger, Hindemith*
**Winfried und Reinhard Wolf:** *Hindemith*

## Violoncello

**Emanuel Feuermann:** *Hindemith, Schulthess, Windsperger*
**Maurits Frank:** *Hindemith*
**Eva Heinitz:** *Hindemith*
**Joachim Stutschewsky:** *Wellesz, Raphael, Windsperger, Hindemith, Casella, Jemnitz, Kodaly, Honegger*

## Gesang
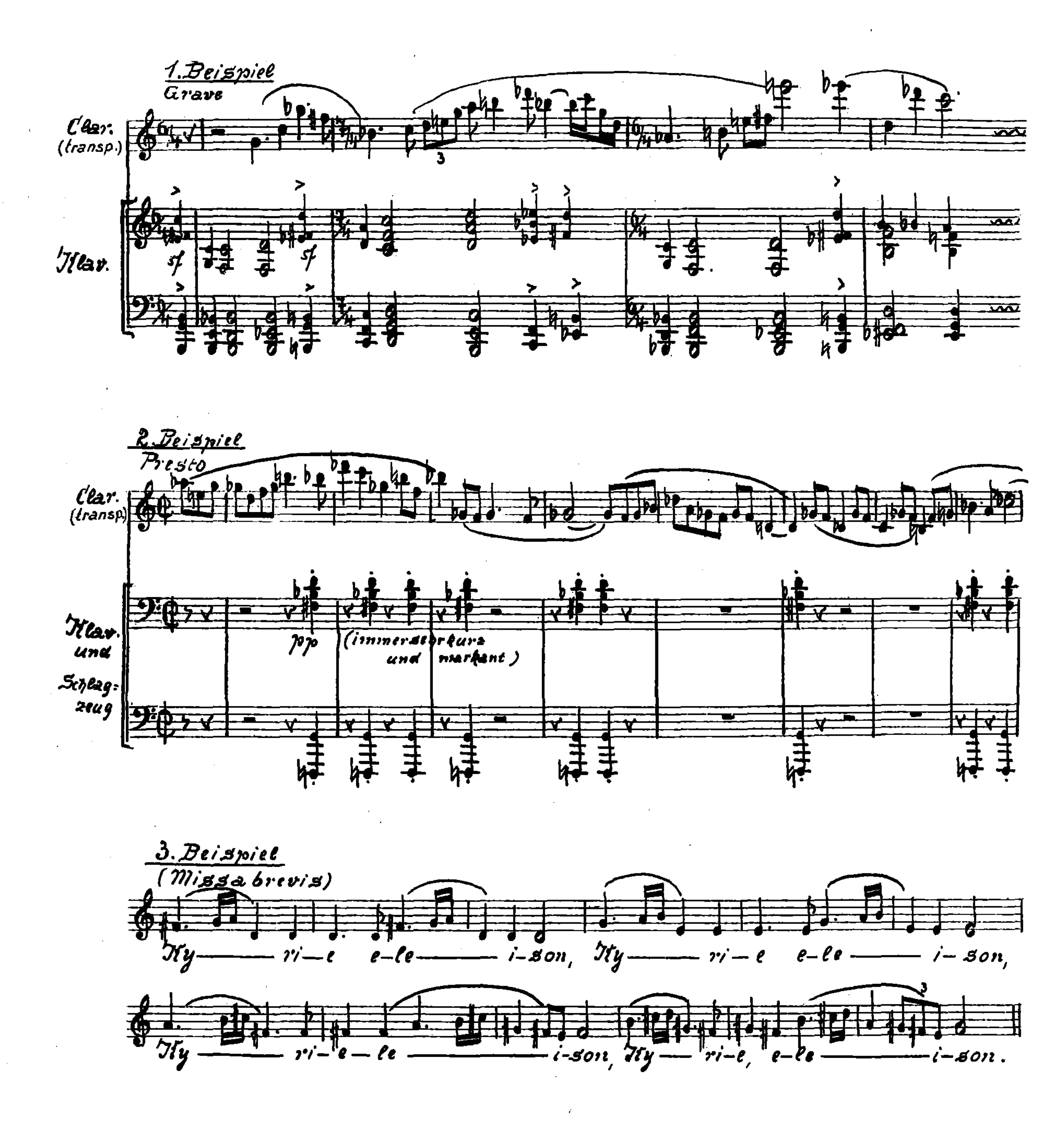
**Marguerite Babaian:** *Hindemith*
**Elisabeth Bischoff:** *Windsperger*
**Hildegard von Buttlar:** *Hindemith*
**Claire von Conta:** *Windsperger*
**Tini Debüser:** *Hindemith*
**Anne Fellheimer:** *Windsperger*
**Lily Dreyfuß:** *Windsperger*
**Anny Gantzhorn:** *Haas*
**Gertrude Hepp:** *Haas*
**Rose Herrlinger:** *Hindemith*
**Maria Hussa:** *Krenek*
**Lotte Kreisler:** *Haas*
**Annamarie Lenzberg:** *Windsperger*
**Felix Löffel:** *Schoeck*
**Paul Lohmann:** *Reutter*
**Valentin Ludwig:** *Windsperger*
**Lotte Mäder-Wohlgemuth:** *Lendvai*
**Grete Merrem-Nikisch:** *Hindemith*
**Marianne Mislap-Kapper:** *Hindemith, de Falla, Pisk, Prokofieff*
**Anny Quistorp:** *Toch*
**Hermann Schey:** *Stephan*
**Theodora Versteegh:** *Kodaly*
**Berthe de Vigier:** *Jesinghaus*
**Rose Walter:** *Haas, Hindemith, Toch, Windsperger*
**Reinhold von Warlich:** *Haas*
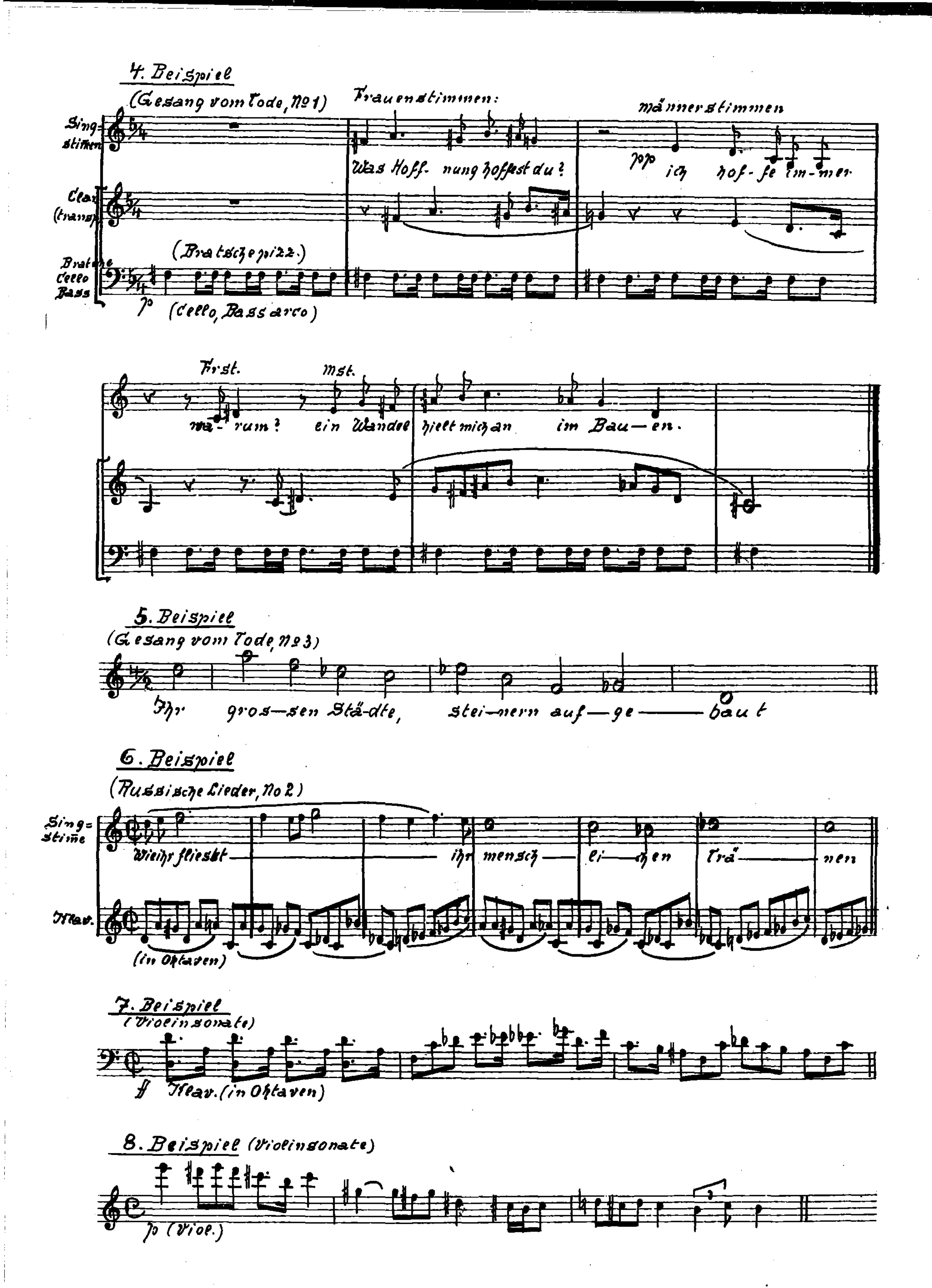


*Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS*


„Klein“ TORPEDO
MIT EINFACHER UMSCHALTUNG
für
REISE
und
BÜRO
besonders geeignet
für
Gelehrte Schriftsteller
Ärzte und Gewerbetreibende
WEILWERKE A-G
FRANKFURT A. M. RÖDELHEIM

# Notenbeispiele zur Meloskritik I: Hermann Reutter





4. Beispiel
(Gesang vom Tode, No 1)
Frauenstimmen:
Männerstimmen
Sing-stimmen
Was Hoff- nung hoffest du?
pp ich hof-fe im-mer
Clar. (transp.)
(Bratsche pizz.)
Bratsche Cello Bass
p (Cello, Bass arco)
Frst.
Mst.
wa- rum? ein Wandel hielt mich an im Bau-en.
5. Beispiel
(Gesang vom Tode, No 3)
Ihr gros-sen Stä-dte, stei-nern auf-ge-baut
6. Beispiel
(Russische Lieder, No 2)
Sing-stime
Wie ihr fliesst ihr mensch-li-chen Trä-nen
Klav.
(in Oktaven)
7. Beispiel
(Violinsonate)
ff Klav. (in Oktaven)
8. Beispiel (Violinsonate)
p (Viol.)

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.– Mk., das Abonnement jährl. 8.– Mk., halbj. 4.50 Mk, viertelj. 2.50 Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.


---

## ZUM INHALT

Über den Fragenkreis, der in diesem Hefte aufgerollt und in den nächsten fortgesetzt werden soll, könnte man als Überschrift das Wort „Musikbetrieb“ setzen. Neue Musik sucht neue Erscheinungsformen; diese neuen Erscheinungsformen sind im Begriff, die soziologische Struktur unseres Musiklebens von Grund aus umzugestalten. Früher war der schaffende Musiker allein das Zentrum aller soziologischen Fragen. Jetzt aber sind auch diese Grenzen fließend geworden; nicht nur die künstlerischen sondern auch die soziologischen Voraussetzungen unserer Zeit sind in starker Entwicklung begriffen. Die ausgefahrenen Gleise des Konzert- und Opernbetriebs erweisen sich als unfähig, eine neue Kunstanschauung zu tragen. Der Musikverbraucher, früher ein völlig passiver Faktor des Musiklebens, tritt in den Mittelpunkt neuer Fragenkreise. Seine soziale, menschliche und geistige Lage, sein Verhältnis zur Kunst überhaupt bedarf einer Nachprüfung.

Von verschiedenen Seiten werden die Probleme in Angriff genommen. Wichtiger als die literarisch gehaltenen Gedankengänge des Musikschriftstellers muß hier die Äußerung des Musikers selbst erscheinen. So kommen neben einem schaffenden Musiker von Rang auch Praktiker in diesem Heft zu Worte. Die Perspektive wechselt. Besonders das Problem der Oper drängt zu heftiger, kämpferischer Auseinandersetzung. Auch die Meloskritik ist auf die gleichen Fragen gestellt. Der Anspruch auf vollständige Erfassung aller hierher gehörigen Fragen kann natürlich nicht gestellt werden. So wird das brennende Problem der Schulmusik einstweilen nur von der Perspektive eines Berichts über die Münchener Reichsschulmusikwoche untersucht.

Die Schriftleitung

# MUSIK

Egon Wellesz (Wien)

## DER MUSIKER UND DIESE ZEIT

I.

Die Veränderungen im musikalischen Leben der Gegenwart sind zu bedeutend, als daß man an diesen Tatsachen vorbeigehen könnte, ohne ihnen Beachtung zu schenken. Der Künstler wird sich durch derlei Reflexionen keineswegs in der Verfolgung seiner, ihm durch sein innerstes Gesetz vorgeschriebenen Ziele und Aufgaben beirren lassen; aber er wird durch Betrachtung der allgemeinen Situation jene notwendige Klarheit über seine eigene Stellung innerhalb der gesamten Strebungen gewinnen, die notwendig ist, um in jenen Belangen, in denen die äussere Formung des Kunstwerks an den Kontakt mit einem Publikum appelliert, diese Bindung in der beabsichtigten Weise herstellen zu können.

Um diese Bindung zwischen dem Kunstwerk und einem, vom Künstler als ideale Einheit vorgestellten Publikum handelt es sich bei jeder künstlerischen Produktion, die für die Öffentlichkeit bestimmt ist; mag der Künstler mit seinem Werk dem gewöhnlichsten Unterhaltungsbedürfnis entgegenzukommen trachten oder sich ein Publikum imaginieren, das er zu den Höhen geistiger Einstellung während der Dauer des Anhörens seines Werkes emporzuziehen vermag.

So selbstverständlich diese Erwägungen scheinen mögen, so liegt doch in ihrer Verkennung oder Mißachtung der Hauptgrund für die unleugbare Isolierung der Kunst in den letzten Jahrzehnten, für die Ratlosigkeit mit der man fast jeder neuen Hervorbringung begegnet, indem man ihre Bedeutung teils zu gering, teils zu hoch wertet, für die erschreckend rasche Abnützung dessen, was produziert wird; all dies Erscheinungen, die jeder, der sich mit der Kunst der Gegenwart beschäftigt, zur Genüge beobachten kann.

Man kann aus allen Anzeichen beobachten, daß die gegenwärtig lebende europäische Menschheit ein außerordentlich großes Bedürfnis nach Kunst hat; daß innerhalb der Künste wiederum dem Schrifttum und der Musik eine hervorragende Rolle zukommt, und, genauer betrachtet, innerhalb des Schrifttums der Roman und das Drama, innerhalb der Musik die Kammermusik und die Oper gegenwärtig eine dominierende Rolle haben.

Während aber auf dem Gebiete der Dichtung die Kluft zwischen Künstler und Publikum niemals so stark aufgerissen war, macht sie sich in der Musik deutlich fühlbar. Eine billige Erklärung wäre, daß wohl Dichtung und Musik beide zu den sukzessiven Künsten gehören – im Gegensatz zu den Simultankünsten Malerei und Plastik – daß aber die vollendete Reproduktion von Musik an die Tatsache der öffentlichen Aufführung gebunden ist und daher – stellt man etwa die epischen Formen von Roman und Kammermusik gegenüber – mehr als die Lektüre eines Buches vom Geniessenden die Isolierung aus der Umwelt, den vorher gefaßten Entschluß, sich mit dem betreffenden Werk zu beschäftigen, voraussetzt.

Diese Erklärung, der man vielfach begegnen kann, trifft zwar im Äußerlichen zu, berührt aber, so scheint es mir, nicht den Kern der Sachlage. Sie berührt die Frage des Konzertbetriebes und der Musikpflege, deren Probleme anders in den großen Zentren, den Metropolen, und anders wiederum in den kleinen Städten liegen; es sind dies Fragen, auf die ich noch im weiteren Verlauf dieser Betrachtungen zu sprechen kommen möchte.

Man muß sich fragen, worin der Grund zu suchen ist, daß trotz eines ständig anwachsenden Kunstbetriebes Künstler und Publikum einander so entfremdet worden sind, und ich glaube, daß wir der Lösung des Problems wesentlich näher kommen, wenn wir die Ursache in dem queren, verschobenen Verhältnis der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts zur umgebenden Welt suchen.

Wenn heute vielfach von einer Ablösung des akkordlichen Denkens von einem linearen, von der Ablösung der Romantik durch einen neuen Klassizismus oder Konstruktivismus gesprochen wird, so sind diese Schlagworte Hilfsbrücken, durch die Teilsymptome erfaßt und registriert werden; sie gehen aber nicht der Frage nach dem Sein oder Nichtsein der Musik als Faktor im geistigen Leben der Nationen auf den Grund. Wir müssen uns aber bewußt sein, daß es heute um mehr geht, als um das Vorherrschen dieser oder jener Strömung, mehr als um die Fragen, ob man in der nächsten Zukunft tonal oder atonal komponieren werde, ob die neue Romantik schon heute oder erst in drei Jahren zu erwarten sei; es handelt sich hier um die Zukunft der Musik, losgelöst von allen Zeitfragen und Schlagworten, die die Situation mehr verwirren als klären. Denn diese Art der Betrachtungsweise, aus einzelnen Symptomen und aus technischen Problemen die Gesamtlage der Musik zu erklären, ist selbst noch ein Relikt der romantischen Einstellung und verhindert, vorurteilsfrei den innersten Beweggründen nachzuspüren.

Der Typus des Musikers, der sich zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts herauszubilden begann, ist ein Produkt des gesteigerten Subjektivismus dieser Epoche. Er nimmt eine Sonderstellung ein, nicht nur gemessen am Musikertypus früherer Zeiten, sondern auch, innerhalb der gleichen Epoche, verglichen mit den Vertretern der anderen Künste.

Die französische Revolution und die durch sie bedingte Umschichtung hatte das seit Jahrhunderten bestehende, feste Gefüge der europäischen Gesellschaft zerbrochen. Bis dahin hatte es eine einheitliche, führende Schicht gegeben, welche in Dingen der weltlichen Kunst bestimmend war, und nach deren Geschmack und Urteil das Bürgertum sich richtete. Ein Ferment durch alle Schichten hindurch bildete die kirchliche Kunst, welche, von der ernsten weltlichen Kunst in den Ausdrucks- und Inhaltswerten nicht allzu verschieden, bis in das Zeitalter der Aufklärung geistiges Besitztum der Menschheit war.

Mit dem Durchsetzen der Tendenzen des Aufklärungszeitalters endet diese religiöse Kunst in ihrer Ganzheit. Hier und dort entstehen noch isoliert große, religiöse Musikwerke als Ausdruck der tranzendentalen Einstellung einzelner Künstler; aber der breite Strom versiegt, und was in Hinkunft produziert wird – und dies bis in unsere Zeit – ist mehr das Übernehmen einer früheren, einst von erlebtem Formbewußtsein getragene Musiksprache, ein archaisierendes Zurückgreifen auf ältere Vorbilder, als die

Schaffung einer zeitgemäßen, neuen religiösen Ausdrucksweise. Es muß dies, so bekannt es ist, erwähnt werden, weil erstaunlicherweise von der Tatsache, daß es im neunzehnten Jahrhundert keine im Gesamtkomplex der musikalischen Produktion eine Rolle spielende religiöse Kunst gibt, kaum Erwähnung geschieht.

Das Barockzeitalter hatte in der weltlichen Musik zwei Formen ausgebildet und dem folgenden Rokoko überlassen: die Arie und die aus mehreren Tanzstücken bestehende Suite. Aber die Herrschaft der Suite ist mit dem Aufkommen der Sinfonie zu Ende, und die Arie, deren schier unerschöpflicher Inhaltsreichtum, deren proteusartige Wandlungsfähigkeit der Gesellschaft des siebzehnten und achzehnten Jahrhunderts gleichbedeutend mit dem Begriff der Oper war, entartete zu Beginn des neunzehnten zu seichter Melodik und zum Gelegenheitsstück, virtuose Kehlfertigkeit zu zeigen. In diese Wende zwischen dem Aufhören der Geistigkeit der geschlossenen Epoche des Barock-Rokoko und dem Beginn des subjektiv gesteigerten Empfindens des neunzehnten Jahrhunderts tritt, alle produktiven Kräfte an sich ziehend, in den süddeutschen Landen die Sinfonie. Mit dieser Form gelingt es den Meistern der Wiener klassischen Epoche eine harmonische Verschmelzung zwischen fester, aber dehnbarer architektonischer Gestaltung und der Aussprache persönlichen Empfindens zu erreichen. Daß dies gelang, war durch das Zusammentreffen mehrerer glücklicher Umstände bedingt, vor allem dadurch, daß der Genius eines Haydn, Mozart und Beethoven in der österreichischen Landschaft und Kultur eine Stütze fand; daß die reiche Fantasie ihrer Erfindung in einer, von den neuen, umwälzenden Ideen nur mittelbar berührten Umwelt sich auswirken konnte, in einer Umwelt, welche dem gesprochenen Wort und dem Wort der Dichter weniger zu lauschen gewohnt war, als der tönenden Sprache der Musik. Bezeichnend aber ist es, daß der letzte dieser drei großen Sinfoniker, aus der rheinischen Heimat nur hineinverpflanzt in die österreichische Kultur und Landschaft, die Grenzen der der Sinfonie immanenten Formprinzipien sprengte, und sie aus den rein musikalischen Bereichen in ein neues Land der Kunst führte, wo vom Hörer mehr als das bloße Aufnehmen und Genießen der Sprache der Töne, wo darüber hinaus ein Verständnis für die Intentionen des Künstlers gefordert wurde.

Was hier, bei der Aussprache des Genies Beethovens ein Einzelfall von erschütternder Tragik hätte bleiben müssen: das persönliche Eingreifen des Künstlers in die Form seines Werkes, wurde zur Redeweise der Musiker des neunzehnten Jahrhunderts und erstarrte, je länger und unbekümmerter es geübt wurde, zur Manier, an der niemand Anstoß nahm; so sehr wirkte richtungbestimmend das Beispiel, das Beethoven in der neunten Sinfonie gegeben hatte, nach. Man kann ein paralleles Phänomen in der Auswirkung der Erscheinung Michelangelos feststellen, nicht minder verhängnisvoll für die nachfolgende Generation. Hier wie dort werden durch die übergroße Kraft der Persönlichkeit die Grenzen der Kunst gesprengt; was aber das Einzelerlebnis einer übergewaltigen Natur war, wurde von der Nachfolge, die unter dem Bann dieser Persönlichkeit stand, für ein allgemein begehbarer Weg erachtet. Und durch dies verhängnisvolle Verkennen entstand ein Riß zwischen der vorgestellten Welt des Künstlers und dem Fassungsvermögen des kunstsuchenden Publikums, der immer größer wurde, je weiter man sich von der Zeit entfernte, in der das Vorbild dieser einen Persönlichkeit zum lebendigen Besitztum gehört hatte.

Solange das gesellschaftliche Zeremoniell der herrschenden europäischen Schicht unumschränkt gewährt hatte, bestand zwischen dem Musiker und dem Publikum ein enger Zusammenhang, der auf einem Kontakt zwischen dem Werk und Publikum beruhte; der Künstler war nur als Hervorbringer schöner und edler Dinge in Gunst. Es ist hinlänglich bekannt, daß er meist den engbegrenzten bürgerlichen Rahmen trotz aller Erfolge nicht verließ und auch nicht verlassen konnte.

Die Stellung des Künstlers innerhalb der Gesamtheit – und dies bei den Vertretern aller Künste – änderte sich aber nach der französischen Revolution; nirgend anderswo aber so entscheidend wie beim Musiker. Eine neue Generation trat auf, die im Wunsche nach Entfaltung der eigenen Persönlichkeit den freien Beruf des Musikers ergriff, und ohne weitere gesellschaftliche Bindung oder Verpflichtung der Erreichung dieses Zieles lebte. Schrieb der Künstler früherer Zeit im Auftrage einer Gesellschaft, deren inneres Gesicht er kannte, oder wenigstens im Zusammenhang mit ihren Bedürfnissen, so änderte sich dies jetzt. Der Künstler isolierte sich aus der ihn umgebenden Welt; er empfand sich als geistiger Führer, der einer unwillig gehorchenden Gesellschaft den Stempel seines Willens aufzudrücken hatte. Aus einem harmonischen Zusammenwirken zwischen Künstler und Publikum, wie es vordem geherrscht hatte bildet sich jener gefährliche Zustand der Überordnung des Künstlers über die Gesellschaft heraus, der nur in einzelnen, erlesenen Fällen Berechtigung hat. Nun beginnt erst die Not des Musikers, die Qual von Werk zu Werk, von denen jedes eine eigene Prägung haben mußte, und jener Kampf, die jeweils veränderte subjektive Stimmung – dieser Begriff erhält nunmehr die größte Bedeutung – dem Publikum aufzuzwingen.

Zu keiner Zeit war der Musiker so sehr von allen Stützen verlassen gewesen, wie im neunzehnten Jahrhundert und zu Beginn des zwanzigsten. Er verlangte von sich, und man verlangte von ihm in jedem neuen Werke das Unerwartete. Daher das Mißverhältnis, dem man so häufig begegnet, zwischen Gewolltem und Erreichtem.

Diesem steten Zustand der Anspannung und des Kampfes mußte in einem Punkte eine Kompensation erwachsen, sollte das Künstlerdasein der Opfer wert sein, und diese bestand in der erhöhten Schätzung der künstlerischen, auch problematischen Leistung; fast wäre man geneigt zu sagen, in der Verschiebung der Wertung vom Werk auf den Künstler.

So kam der Musiker, und zwar vor allem der „absolute" Musiker, der ohne Anlehnung an das dichterische Wort Musik aus seinem Inneren herauszustellen und zu formen hatte, in eine soziale Ausnahmestellung, der er nicht gewachsen sein konnte. Er mußte über sein Menschentum hinaus etwas anderes vorstellen, als er im Grunde seines Wesens war; er mußte, auch im gewöhnlichen Leben, die Rolle des Künstlers weiterspielen, gleichsam jenen Zustand erhöhten Seins, der ihm durch seine Begabung in den gesteigerten Augenblicken der Produktion gegeben war, dauernd verkörpern. Dadurch trat bei schwächeren Naturen öfters jener Zustand der Spaltung der Persönlichkeit ein, der sich aus einer Übersteigung der Willensimpulse erklärt, und nach Zeiten ekstatischer Erhobenheit zur völligen Auslöschung der produktiven Kraft führte, ein Schwanken zwischen den höchsten Höhen und der tiefsten Verzweiflung; ein Zustand, der als bewußtes oder unbewußtes Selbstbekenntnis den jähen Wechsel der Stimmungen und der Gefühle im Werk zur Folge hatte. Und daraus ergab sich jene neue Schwierig-

keit für den Hörer, dem Psychologen gleich dem willkürhaften Ablauf der wechselnden Emotionskurven zu folgen, und dabei den Zusammenhang der Gesamtkonstruktion nicht aus dem Auge zu verlieren. So sehr drängt sich in jener Epoche die Bedeutsamkeit der Aussprache im Werk hervor, so sehr wendet sich der Blick nach innen, daß die Oper als Gattung mit einem Vorurteil gegenüber der reinen Musik zu kämpfen hatte, weil in ihr der Künstler nicht direkt, sondern durch das Medium seiner Gestalten sprach; und dieses Vorurteil konnte erst Wagner dadurch entkräften, daß er, mit Hilfe der sinfonischen Technik, dem Orchester eine erhöhte Bedeutung, und zwar als psychologischer Faktor verlieh. Denn dieses nimmt weniger, wie es allgemein gesagt wird, die Rolle des Chores in der antiken Tragödie ein, als daß es dem Publikum die Gefühle und Erläuterungen des Autors hinsichtlich seiner Figuren vermittelt.

Durch die Entfremdung des Künstlers der realen Welt, einerseits durch übersteigerte Wertung der Persönlichkeit, andererseits durch die stete Forderung nach „Entwicklung" die auch im Äußerlichsten, in der Steigerung der Mittel bestehen konnte, kam es zu jenem gespannten Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, welches am besten dadurch charakterisiert wird, daß jeder bedeutendere junge Musiker sich mit seiner Produktion gegen seine Umwelt stellte, das Trennende im Werk eher unterstrich als milderte; daß das Publikum hingegen jeder neuen Erscheinung von vorne herein mit Mißtrauen begegnete, und sich erst langsam zur Anerkennung zwingen ließ. Damit verbunden nahm das primäre, sichere Urteilsvermögen für Wert und Unwert ab; man verließ sich auf das Urteil anderer; es entstand die Überwertung der Kritik. Alles war Bewegung geworden, Bewegung, die schließlich ein überhastetes Tempo nahm. Die Mittel übersteigerten sich, Richtung löste Richtung ab. Niemand wußte mehr, wohin es führen sollte.

Aber in diesem Augenblick entsteht, aus anderen Regionen kommend, als man es vermutet hätte, die Wandlung. [1])

Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

## KARTELL ODER SOZIALISIERUNG?

De jure, d. h. moraliter, ist die Sphäre der Kunst außerhalb derjenigen des wirklichen Lebens gelegen. Sie ist nach der schönen romantischen Interpretation Wahrheit gegenüber der Wirklichkeit. De facto aber schneiden sich diese Sphären nicht nur im Leben des Künstlers sondern auch im Schicksal des Werks, das von dem des Schöpfers ja ganz emanzipiert ist.

Sollte es daher noch der Verteidigung bedürfen, wenn heute und hier die uns umgebende Kunstpolitik als eine Angelegenheit enormen sozialen Belanges erörtert wird, so mag zugegeben werden, daß Kunstwissenschaft von der Existenz des Künstlers wie vom Schicksal des Werks abstrahieren wird, um im Spiel der Analyse produktives Genügen zu finden. Wer aber vom Ablauf künstlerischer Angelegenheiten mit erfaßt

[1]) Der Aufsatz wird fortgesetzt.

ist, muß täglich erneut dazu Stellung nehmen, um seiner selbst willen, um der Gesellschaft willen, deren Verhältnis zur Kunst mit über ihr Leben entscheidet, und schließlich wo nicht um der Kunst so zumindest um des Künstlertums willen, das gleichfalls ohne soziale Klarheit – nicht etwa Zufriedenheit – kränkeln muß.

Als bescheidener Beitrag zum Jubiläumsfimmel des laufenden Jahres mag es gelten, wenn wir zwei Daten aus Schuberts Laufbahn als beliebige Beispiele herausgreifen, um die enge wechselseitige Bedingtheit von kunstpolitischer und sozialer Lage aufzuzeigen. Schuberts musikalische Erziehung im kaiserlichen Konvikt und sein Lebenserwerb als Musiklehrer auf Schloß Zelesz. Das Konvikt war das Treibhaus, der zoologische Garten, in dem sich eine im Vollbesitz ihres Machtgenusses befindliche aristokratische Gesellschaft die Musikanten aufzog, deren Künstlertum zur Befriedigung ihrer höchst differenzierten musikalischen Bedürfnisse zu dienen hatte. Und die Stellung auf Schloß Zelesz bot ein Musterbeispiel dafür, wie dann dieser Dienst organisiert wurde. So wie der kunstsinnige ungarische Magnat selbst einmal dem Primas seiner Zigeunerkapelle die Geige aus der Hand reißen mochte, um die vornehm verdrängte produktive Lust daran zu büßen, so pflegte er wohl auch die Kammermusik im Verein mit dem Musiklehrer, der abends in die Gesindestube zurückkehrte und vom Genuß des Bratens, wie Schubert in einem Brief mitteilt, ausgeschlossen war. Die Gleichung zwischen der immanenten Unmoral des musikalischen Professionals und der Moralität des adligen Musikliebhabers befand sich mit anderen Worten im Zustand einer Harmonie, wie sie heute nur im Sportleben zu finden ist.

Was bedeutete eine solche soziale Position für den Musiker, für den musikalischen Schöpfer? Zweierlei. Die musikalische Ausbildung, bei Schubert im Konvikt, stellte das konzentrierte Höchstmaß musikalischer Handwerkslehre dar, einen Studiumszwang und eine Studienmöglichkeit, denen durch ihre zunftmäßige Klausur der Wert der Ausschließlichkeit und Vollkommenheit verliehen wurde. Und die erniedrigenden Formen der Anwendung dieser vollkommenen musikalischen Ausbildung im Gesindedienst einer adligen Haushaltung wurden erst in der Romantik überhaupt als solche Erniedrigung empfunden; im Rhythmus einer sozialen Entwicklung, in welchem die geistige Strömung der Romantik überhaupt als Vorläufer und Exponent der bürgerlichen Revolution zu betrachten ist. Im Spiegel der Entwicklung musikalischer, wie aller Geistesformen erblicken wir ebensoviele Stadien sozialer Revolution. Die Form der Sonate und der Sinfonie war als künstlerischer Zeugungsvorgang ebenso eine revolutionäre Tat wie die Auflösung der Sonatenform, die wir bei Schubert finden, die bei ihm das Werk von Mahler, das von Schönberg vorbereitet.

Niemand wird leugnen wollen, daß eine entsprechende Verhältnisspannung zwischen musikalischer und sozialer Ereigniswelt auch heute wie jederzeit vorhanden ist und nach beiden Richtungen in Wirksamkeit tritt. Wie dieses Parallelogramm der Kräfte heute begreiflich zu machen sei, dafür mögen auch wieder einige Beispiele zu Rate gezogen werden.

Die musikalische Ausbildung in ihrer legalisiertesten Form erfolgt in Staatshochschulen, deren Werteinschätzung und womögliche Reorganisation sich z. Zt. wie diejenigen aller parallelen geistigen Lebensformen im Zustand einer fieberhaften Krise befinden. Diese entscheidende Tatsache ist soziologisch ebenso leicht zu begründen wie die andere,

daß diese Krise von einer Lösung noch unabsehbar weit entfernt ist. Beide Tatsachen nämlich folgen aus dem unabweislichen Umstand, daß die definitive Ordnung, und d. h. Stilisierung einer geistigen Kultur einzig erfolgen kann auf Grund der wirtschaftlichen und der daraus entspringenden politischen Stabilisierung einer gesellschaftlichen Lebensform. Was ist denn die Krise der geistigen Formen, der künstlerischen Intentionen von heute? Doch wohl keine Krise des Geistes, der Kunst als solcher? Dergleichen kann es ja eben nur in abgeleitetem Sinn geben. Nein, es ist eine Krisis der Weltanschauung. Weltanschauung aber wird erzeugt von Politik – bis in ihren tiefsten Sinn als angewandter Religion – und Politik ist untrennbar verknüpft mit dem Kampf um die Wirtschaftsform. Daß auch unsere Musikpolitik die Krise einer wirtschaftspolitisch determinierten Gesellschaftsform, des Bürgertums, durchmacht, kann an jedem Punkt bewiesen werden. Man darf Banalität nicht fürchten, wenn man an den Anfang eines solchen Beweises die Konstatierung stellt, daß die Anbetung des Individuums das Credo der bürgerlichen Gesellschaft ausmacht. Dieser Glaube tritt auch in den Existenzformen ihres musikalischen Lebens in einigen Erscheinungen auf, von denen jede in der gegenwärtigen Krise der Musikpolitik mit Recht eine bedeutende Rolle spielt. In der Musikpolitik wohlverstanden. Denn keinen Augenblick soll hier darüber Unklarheit gelassen werden, daß die gesetzgeberische Autonomie der Schöpferpersönlichkeit sich, wie eingangs angedeutet, a priori außerhalb dieses ganzen Betriebes befindet. Nur freilich, daß ihr natürliches Verhältnis zu ihrer Zeit in irgend einer Weise auch immer nicht zwar ihre Potenz, wohl aber ihre eigene Existenz, Auffassung und Weiterleben ihrer Werke für uns, die wir uns an ihnen messen, bestimmend beeinflußt. Erscheinungen des bürgerlichen Individualismus in der Musik, wie wir sie meinen, sind z. B. professorale Konvention und Scholastik in der musikalischen Erziehung. Aus diesen Erscheinungsformen resultiert die allbekannte Sterilität des Hochschulbetriebs, die den Typus des Minderbegabten züchtet, der aus einem Schüler bestenfalls sofort wieder ein Lehrer werden kann. Sie sind im Verlauf der Einwirkung der musikalischen Theorien der deutschen musikalischen Romantik auf Europa und Amerika so weittragend gewesen, daß sich von ihnen allein aus eine höchst aufschlußreiche Geschichte der Musik von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis auf unsere Tage schreiben ließe. Auch alle bestehende Musikgeschichte dieser Zeit mußte von ihnen ausgehen, nur freilich, daß sie sie nicht zum Kriterium sondern zum Dogma genommen hat. Der Kritik unserer Tage sind diese Gespenster so wenig fremd wie z. B. die anderen der individuellen Auffassung – mit dem Endergebnis der Bearbeitung – und des Virtuosentums, der artistisch vollendeten, spielerischen Beherrschung der Mittel um ihrer selbst willen in Darstellung und Zeugung. Sie geißelt sie täglich. Aber was tut sie, um ihnen zu begegnen, was kann sie tun? Was kann sie an ihre Stelle setzen, wo diese Erscheinungen selbst und die positiven historischen Mächte, denen sie entspringen, doch bis in fast jede scheinbar noch so unabhängige und revolutionäre musikalische Leistung, und gerade in die ästhetisch vollkommensten und ausgewogensten, weil traditionserfülltesten, unter ihnen, bestimmend hineinspielen?

Die Alternative unseres Titels wünscht zur Entscheidung beizutragen über einige jüngere Versuche auf dem Gebiet des Ausgleichs zwischen der von Natur asozialen Position des musikalischen Künstlers, vor allem des Schöpfers und der Gesellschaft, der

sein Werk sich gegenüberstellt, und über die nächsten Versuche, die etwa auf diesem Gebiet bevorstehen mögen.

Der neuerliche Beschluß des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" zur Anbahnung einer Union mit der „Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik" als Ergebnis des Kräftespiels zwischen diesen beiden Instituten verdient nicht etwa geringere Beachtung, weil er wie immer politische Entscheidungen solcher Art in einem Augenblick vor die Ausführung tritt, wo auch das jüngste dieser beiden Geschwister sich offenbar endgültig die Hörner des Radikalismus abgelaufen hat, also sozusagen post festum kommt. Er enthebt jedenfalls den Kritiker der Notwendigkeit, seine Forderungen nach dem Maßstab einer bislang noch zu beobachtenden verschiedenen Temperenz des Bestehenden abzustufen. Die „Internationale" selbst nun also ging ja, um das noch einmal festzustellen, vor 5 – 6 Jahren aus dem Bestreben hervor, die im Krieg vernichtete Beziehung zwischen den zeitgenössischen Musikern und der Allgemeinheit sowie zwischen dem zeitgenössischen Wollen von Land zu Land neu aufzurichten. Weitergehend sind nun die mittlerweile als selbständiges Unternehmen um Paul Hindemiths musikalische Arbeit gruppierten Bestrebungen der Vereinigung „Deutsche Kammermusik Baden-Baden", die neuerdings den Gedanken der „Gebrauchsmusik" als Forderung der Zeit in den Mittelpunkt ihres Programms gestellt hat, dem die Veranstaltungen ihres kommenden Musikfestes in ganz bestimmter Richtung, nämlich im Hinblick auf eine musikschöpferische Einstellung auf die Bedürfnisse der Jödeschen Sing- und Spielkreise, ausschließlich dienen sollen.

Daß die Anstrengungen dieser beiden Arbeitskreise noch in allen Punkten unter dem Krankheitsstigma des bürgerlichen Individualismus zu leiden haben, ist wohl allgemein bekannt und auch in kritischen Erörterungen schon manchmal angedeutet worden. Es verdient aber, erhärtet, Vorschläge zur Erweiterung und Umgestaltung des Aufgabengebietes verdienen ausgesprochen zu werden. Bei der Delegiertenversammlung des diesjährigen Musikfestes der „Internationalen" in Siena soll die deutsche Delegation sich einen Augenblick lang verdienstvollerweise dagegen gewehrt haben, daß nach dem Verlauf grotesker Unergiebigkeit, den das Sieneser Fest genommen hat, sofort entscheidende Vorbereitungen für ein neues solches Fest getroffen wurden. Es ist aber nicht bekannt, was sie dagegen unternommen hat, daß nicht nur eine sondern gleich zwei weitere musikfestliche Zusammenkünfte festgelegt wurden.

Was war denn das Kriterium dieser Unergiebigkeit des Sieneser Musikfestes? Was ist der einfache Grund der Unergiebigkeit all dieser Musikfeste? Nicht der vor allem, daß nicht in einem Jahr genügend musikalische Werke entständen, die eine internationale Überschau rechtfertigten, zumal ja diese Musikfeste sowieso mit kaltem Mut vorwiegend schon erprobte Werke anerkannter Komponisten in ihr Programm aufnehmen. Nein, dieser Grund liegt wohl doch noch etwas mehr im Tiefen und Breiten. Es ist unbestreitbar, daß der internationale Snobismus eine unschätzbare praktische Avantgarde auch des neuen musikalischen Wollens darstellt. Auch der ständige Marktverkehr zwischen musikalischem Autor und Musikverleger stellt sicher eine neue begrüßenswerte Notwendigkeit dar. Aber die sogenannten zentralen Ereignisse moderner Musikpolitik einzig in einen ausgewählten Rahmen von Musiksnobs und Fachleuten der Musik einzusperren, in einen Rahmen, dessen Exklusivität schon durch die Wahl

des Ortes und die lächerliche gesellschaftliche Aufmachung des ganzen Vorgangs jeder weiteren Musikgemeinschaft unzugänglich ist, das offenbart sich doch schließlich als ein Egoismus, dem dringendste Aufgaben der Musikpolitik des Tages und der Stunde völlig fremd sind. Die Esoterik, die in dieser besitzerfrohen Absperrung musikalischer Güter und Errungenschaften von der profanen Menge zum sprechenden Ausdruck kommt, wollten wir eben der Kartellpolitik auf wirtschaftlichem Gebiet vergleichen. Ihr steht die Forderung nach Sozialisierung unerbittlich gegenüber.

Wenn die von Hindemith ausgehende Initiative sich der Beschäftigung mit Aufgaben der „Gebrauchsmusik zuwendet – Chormusik (Gesangvereine), Militärmusik, Orgel (Kinoorgel), Filmmusik, Rundfunkmusik – wenn sie mit den Bestrebungen Jödescher Musikpädagogik in produktive Verbindung tritt, so geschieht das offenbar in der selbstverständlichen Erkenntnis der hier angedeuteten sozialen Geistesnöte. Über beide Versuche läßt sich natürlich mancherlei aussagen, z. B. ob es sinnvoll sein kann, für die derzeitigen Bedürfnisse einer jung und roh aufsteigenden Gesellschaft besondere produktive Willkürakte zu unternehmen, anstatt den Kampf um die musische Klärung und Richtunggebung dieser Bedürfnisse zu wagen. Ebenso bleibt zu erwarten, ob der „montessorische“ Musikunterricht Jödescher Observanz nicht einen Musikdilettantismus schon vor der allmählichen Bekanntschaft mit der Musik herausbilden wird, der eigentlich erst auf der Höhe der Beherrschung des Musikgenusses einsetzen dürfte. Die seltsamen und rudimentären Erscheinungsformen neuen musikalischen Erlebens und Schaffens in Rußland zeigen uns die Abgründe, die zwischen dem Aufbau einer neuen Gesellschaft und ihrer allmählichen Eroberung der Welt der Formen zu durchschreiten sind.

Darum sollte der Spontaneität musikalischer Schöpfung kein künstliches Kanalbett vorgemessen werden. Die Roheit und Beschränktheit der Möglichkeiten innerhalb des musikalischen Erlebens der Masse können nicht stark und skeptisch genug in Rechnung gezogen werden. Aber gebieterische Forderung ist es heute wie jederzeit, daß die Wirksamkeit der produktiven Kräfte in der Kunst dem gewaltigen rezeptiven Begehren des Heeres der aufsteigenden Generationen sich erschließe, anstatt in zufriedenem Getändel mit der unfruchtbaren Elite der Kennerschaft billiges Genügen zu finden. Die jungen Musiker, die etwa noch ihre eignen geistigen Mittel und die geistigen und materiellen Mittel ihrer Umgebung dem Zustandekommen von Lappalien wie dem Sieneser Musikfest zuwenden, sollten endlich anfangen, alle ihnen zugängliche geistige und wirtschaftliche Macht dafür ins Treffen zu führen, daß überall die reinsten Ergebnisse jungen musikalischen Schaffens den größten Massen geisteshungriger Jugend zugeführt werden. Als prachtvolles Beispiel solchen Bestrebens in Deutschland ist mir eine schon Jahre zurückliegende Aufführung der „Geschichte vom Soldaten“ unter Scherchen vor Tausenden empfänglicher und begeisterter Mitglieder von Jugendorganisationen in der Berliner Volksbühne am Bülowplatz stark im Gedächtnis geblieben.

Hans Oppenheim (Würzburg)

# DIE OPER UND DAS OPERNTHEATER VON MORGEN

Es mag überflüssig erscheinen, die Reden über ein allzuviel und allzubreit beredetes Thema um eine zu vermehren. Theater, die spontane, intuitive Sprache des Bluts, sollte überhaupt der Sprache des Gedankens unzugänglicher, dem suchenden und bindenden Verstande verschlossener sein. In Krisenzeiten der Kultur wurde aber immer noch von allen, auch den vitalsten Erscheinungsformen des Lebens das Wort zu Hilfe gerufen; zudem wollen wir heute garnicht von der Familie des Theaters im Allgemeinen, sondern im Wesentlichen nur von dem mit beinahe pathologischen Symptomen gezeichneten Zweige dieser Familie: der Oper reden. Dies erscheint umso wichtiger, als in fast allen Debatten über das Theater die Oper mit der Begründung ausgeschlossen wird, diese sei durch ihre Zeit- („Barock") und Material- (Ton) Gebundenheit unumstößlichen Gesetzen unterworfen, von denen die anderen Gruppen des Theaters, besonders aber das Schauspiel, freier, elastischer und wandlungsfähiger sich zu lösen berechtigt wären. Man spricht von der „Aristokratie der Oper", und sicher ist, daß die Berechtigung solcher Bezeichnung gewisse Fesseln und Bindungen zuzugeben scheint.

Ohne ein historisches Traktat zu beginnen, wollen wir kurz untersuchen, was es mit solcher Berechtigung für eine Bewandtnis hat. In der Entwicklungslinie der Oper erkennen wir deutlich und eindeutig die Kurve, die – in Deutschland etwa von Händel bis Wagner und dem jungen Strauß – aus rein konzertanten Anfängen immer mehr von der Form- zur Menschengestaltung führt. Anders ausgedrückt: Rezitativ und Arie, anfänglich ein wirklich aristokratisches, scheinbar unzerstörbares Eigenleben auf dem Theater führend, werden immer mehr zu einem zusammenhängenden Kosmos, der nacheinander alle Mittel der Bühne rücksichtslos an sich reißt und dessen Gesetze immer weniger von der musikalischen, überlieferten Form des Konzerts, und in immer steigenden Maße (wie im Schauspiel) vom „dramatischen" Geschehen und ganz individuell von dem jeweiligen Typus des zu gestaltenden Menschen bestimmt werden. Dadurch aber, daß die Anfänge des Schauspiels, die in ihrer geistigen und formalen Struktur denen der Oper in gewissem Sinne ähneln, von diesen um etwa anderthalb Jahrtausende getrennt sind, hatte sich das Schauspiel in seiner Sprache, seiner Form, und seinem Gehalt schon zu individueller Freiheit gelöst, als die Oper, gleichsam nur ein Konzertstück in Kostüm und Maske, noch die ersten Versuche auf den ungewohnten Brettern des Theaters machte. Bestand zu diesem Zeitpunkt also die Behauptung zu Recht, die Gesetze des Schauspiels seien denen der Oper art- und wesensfremd, so gleichen sich nun im Ablauf von anderthalb bis zwei Jahrhunderten (also verhältnismäßig schnell) die beiden Gattungen der Bühne immer mehr einander an. Es genüge an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß die Oper von heute und wahrscheinlich auch die von morgen offenbar eine stärkere Bindung der Form mit „psychologischer" Gestaltung und eine von allem musikalischen Ballast möglichst befreite Verdeutlichung des Schauspiels versucht. Wir dürfen es also im allgemeinen als widersinnig bezeichnen, wenn in den erbitterten Kämpfen um heutiges Theater der Oper eine Sonderstellung zugewiesen wird, die ihr (von den Ausnahmen ihrer Anfänge abgesehen) nicht mehr gebührt, und können die Frage nach den Gründen der offenbaren Krise des heutigen

Operntheaters (die schon beinahe einer Agonie gleichsieht) und seines von angebeteten Göttern abfallenden Publikums aufwerfen, ohne ein mitleidiges Lächeln über den nicht mehr vollwertigen, nachgeborenen Sprößling der Schaubühne fürchten zu müssen. Denn dieses Lächeln müßte mit gleichem Recht auch das Schauspiel, vielleicht das Theater überhaupt vernichten. Aber wir dürfen nun behaupten, und wollen in folgendem versuchen, es zu beweisen, daß es sich viel weniger um eine Krise der Kunstform Oper, als vielmehr um eine solche der „Betriebsform“ Repertoiretheater, also vielmehr um eine Krise der Reproduktion als um eine der Produktion handelt.

Denn was in den etwa 90 deutschen Operntheatern von heute (die der andern Länder kenne ich zu wenig) allabendlich an Un-Sinn, Gewissenlosigkeit und in hohlster Routine erstarrter Betriebsamkeit geleistet wird, davon ahnt der durschnittliche Hörer nur wenig. Er überlegt auch wohl nur selten, ob dieser Zustand einer mehr oder minder gut organisierten „Bühnenindustrie“ von jeher bestand, sondern empfindet lediglich Langeweile und Verstimmung und hält sich für den verlorenen Abend dadurch schadlos, daß er sich über die „unmögliche und unlogische Kunstform der Oper“ (als ob es überhaupt eine „logische“ Form und Äußerung im Bereich der Kunst geben könnte!) und über ihre Darsteller lustig macht. Der Fachmann aber, der von einer Reise zurückkehrt, die ihm den Genuß einiger Opernvorstellungen bescherte, berichtet kopfschüttelnd über die Unglaublichkeiten, die er zu hören und zu sehen bekam. Ausnahmen von dieser Regel sind so selten, daß sie bei einer allgemeinen Betrachtung der Lage nicht mitzählen. Dieser Zustand aber – und das ist das Merkwürdigste! – wird von den beteiligten Instanzen: Fachleuten, Publikum und Presse als eine Gegebenheit angesehen, mit der man sich abzufinden hat. Woher kommt das alles? Sehen wir uns die drei Instanzen näher an. Fachleute: also zunächst die Intendanten, Regisseure, Bühnenbildner, Kapellmeister und Sänger.

Die Intendanten, meist vom Schauspiel kommend, überlastet mit der vom Laien nicht zu erfassenden, nervenzermürbenden Verantwortung für den Gesamtbetrieb, der unter allen Umständen – gleichgültig in welchem Zustand – eine Vorstellung jeden Abend zu „liefern“ hat, in ewiger Sorge um den – oft die Summe von einer Million Mark jährlich überschreitenden – Etat, eingezwängt zwischen die Scylla ihrer vorgesetzten, geldverweigernden Behörde und die Charybdis eines aus hundert Bedürfnissen und Ansprüchen zusammengesetzten Publikums und Mitgliederensembles. Dazu aus Neigung oder Sparsamkeit sehr oft noch als Regisseure (meist des Schauspiels) mit den Pflichten eines künstlerischen Führers beladen. Daß bei solchem Tagwerk der obersten Leiter die Möglichkeit der Sammlung auf wesentliche große Ziele des Theaters durch die dringlichen Aufgaben der Stunde vernichtet werden muß, bedarf kaum näherer Begründung. Ich spreche dabei nur von Führern, die durch Leistung und Persönlichkeit durchaus zu ihrem Amt berufen und auserwählt sind, und erwähne nicht die anderen, deren kaufmännische Kenntnisse und durch Alter erworbene Erfahrungen in keiner Weise von künstlerischen und menschlichen Qualitäten getrübt werden.

Die Opern-Regisseure. Sie kommen entweder von der Literatur oder vom Theater. Die ersteren sind gefährlich, weil sie nicht nur oft der Musik fern stehen, sondern vor allem, weil die chemische Zusammensetzung des Theaterbluts nicht zu erwerben ist, sondern unerläßlicher und unersetzlicher Bestandteil der geistigen und sogar auch der körperlichen

Substanz sein muß. Kommen sie vom Theater, so waren sie zumeist Sänger oder Kapellmeister und als solche immerhin mit den musikalischen Grundlagen der aufzuführenden Werke – mehr oder minder – vertraut, und Leidtragende (am Krebsübel der Regie). Aber auch hier gehen nur einige ganz seltene Persönlichkeiten – unbelastet von Tradition und Routine (Erzfeinde des jungen Theaters) an den neu zu erschaffenden, immer wieder einmaligen Kosmos des Kunstwerks heran, sondern sie setzen (sofern sie nicht einfach auf irgend ein unerträgliches Regie-Klischee zurückgreifen, das sie irgendwo abgesehen, abgehört, abgeschrieben haben) im besten Falle ihre eignen Einfälle mosaikartig zu einer szenischen Interpretation der Musik zusammen. Dazu kommt, daß gerade dieser Beruf eine Sach- und Menschenkenntnis in idealer Harmonie mit allgemein geistigem Weitblick erfordert, wie kaum ein zweiter, und schon deshalb so selten „Auserwählte" entsendet.

Der Bühnenbildner. Ein Beruf, neu geboren aus den – endlich! – erhöhten geistigen Anforderungen an die Schau- und Hörbühne. Zwei meist feindliche Gruppen marschieren hier auf das junge Theater los: die mit der Farbe (und dadurch fast immer mit der „Illusion") und die mit der Raumgestaltung arbeitenden Künstler, die nur selten Farben- und Raumgefühl in sich vereinigen. Die Oper von morgen ruft aber nach einem Maler-Architekten mit – von Hause aus – starkem Gefühl für Bühnenwirksamkeit (eine kaum erlernbare Kunst), mit dem geistigen Horizont für Bild – (Raum-) Werte von Mozart bis Hindemith, mit intensivster Fähigkeit, sich in die Intentionen des Regisseurs einzuleben und ihnen Flügel zu geben. Und was erleben wir fast überall? Museale Schaustücke, an kleinen Bühnen mit kleinen Mitteln meistens unendlich lächerlich, an großen Bühnen mit unverantwortlichen, ja verbrecherischen, weil sinnlos verschwendeten Geldopfern erkauft, mehr oder weniger „geschmackvoll", dafür aber ohne jede Entfaltungsmöglichkeit für das einzige Subjekt und Objekt der Bühne: den Darsteller. Nur selten sind diese Bühnenbilder – in engster Zusammenarbeit mit dem Regisseur – aus der Atmosphäre des Kunstwerks entstanden, diese steigernd und „verdichtend", sondern sie entstammen meist einer rein äußerlichen Bild-Idee, in die nun wohl oder übel das Kunstwerk und die Inszenierungsarbeit des Spielleiters sich einzuordnen hat. Ein sinnloses Neben- und Gegeneinander, unter dem Werk, Darsteller und Publikum zu fast gleichen Teilen zu leiden haben.

Der Kapellmeister. Eine umfangreiche Broschüre, nur ihm gewidmet, wäre notwendig, um annähernd umreißen zu können, wie es in diesen Gefilden aussieht. Was sollte der Kapellmeister sein, und was ist er? Welche Verpflichtungen enthält der schon beinahe zum Vornamen degradierte Titel: General-Musik-Direktor seiner eigensten Bedeutung nach? Der Träger dieses Amtes sollte zunächst eine musikalische Persönlichkeit sein, die durch ihre Kraft und Eigenart befähigt ist, den aus unzähligen musikalischen Individualitäten zusammengesetzten Apparat von Solisten, Orchester und Chor als „General" wirklich zu führen. Aber ebenso sehr müßte er ein Pädagoge sein, der, aufs Genauste vertraut mit den technischen Vorbedingungen und Erfordernissen des Orchesterspiels, des Chorensembles und der einzelnen Gesangsstimme, dieses polyphone Instrument in wochenlangen Vorproben zu der Einmaligkeit jeder Aufführung einheitlich erziehen könnte. Seine Dispositionsfähigkeit für den Spielplan, die Probenverteilung und die Schwierigkeiten der richtigen Besetzung der einzelnen Partien, also seine Fähigkeiten

als „Direktor“ müßten gleichermaßen überzeugend für das Ensemble, wie für das Publikum sein. Sein geistiger Horizont ein alle Disziplinen des Theaters umfassender, und schließlich seine eigene, in allen Feuern erprobte Technik ein unzerbrechliches Steuer im Wogenkampf der Aufführung. Und was ist der Kapellmeister? Sehr oft ein feiner Musiker ohne die speziellen Erfordernisse des Orchesterführers, ebenso oft ein „manuell“ begabter, „routinierter“ Dirigent, ohne das Stilgefühl für die Interpretation von soviel hunderten, verschiedensten Zeiten, Kulturen und Nationen enstammender Werke. Selten ein geborener Pädagoge. Ebenso selten ein Organisator oder Verwirklicher von Plänen, die einen einheitlichen Kurs des Theaters erkennen lassen. Fast immer aber ein ehrgeiziger und ausgezeichneter Anwalt der eignen „Karriere“.

Der Sänger. Hier beginnt das trübste Kapitel, dessen verantwortliche Verfasser die Konservatorien und die privaten Gesangslehrer sind. Es ist zu oft über das alles gesprochen worden, als daß es notwendig sein sollte, nochmals auf die Ungeheuerlichkeiten auf diesem Gebiete einzugehen. Aber wer, wie wir, ständig mit den bedauernswerten Exponenten dieses ahnungslosen Dilettantentums zu tun hat, wer bei jedem Probesingen sich davon überzeugen muß, daß von Hunderten noch nicht ein Sänger den rein technischen Anforderungen dieses Berufes genügt (in welchem anderen Beruf wäre das möglich? Schuster und Schneider würden nach einem Tage entlassen; der Sänger kommt mit lebenslänglichem Kontrakt und einer Rückversicherung gegen überflüssige Proben an ein großes Landestheater), daß von Tausenden nicht einer Gefühl für die Architektur einer Phrase hat, und kaum jemals einer den geistigen Inhalt des vorzutragenden Werkes erschöpft, der hat erkannt, daß dieses Übel an der Wurzel ausgerottet werden müßte, wenn es je eine Erneuerung der Oper geben soll. Als ob es mit dem sogenannten „schönen Material“ getan, als ob das nicht nur selbstverständlichste Vorbedingung zu allem anderen wäre! (Ist der Besitzer eines schönen Bechsteinflügels schon ein Pianist?) Wie wenige von den Tausenden von Schülern, die alljährlich nach – in bestem Falle – dreijährigem Studium auf die deutschen Theater losgelassen werden, ist im Ursinn des Wortes „musikalisch“, wer ist zu geistigem Ausdruck begabt wer vor allem auch zu körperlichem? Wer bringt die sprachlichen Vorbedingungen dieses Berufs mit? Soll ich noch weiter fragen? Es ist ein bodenloser Abgrund, dem die Nebel und Dünste unseres Kunstklimas entsteigen.

Und sich über das Publikum und seine beglaubigten Vertreter, die Presse verbreiten, jene namenlose Masse, für die wir arbeiten, denen wir Eindrücke, Anregungen, Erlebnisse vermitteln möchten, und die auch meist den geschilderten Zustand für den naturgegebenen und kunstentsprechenden halten müssen, weil sie Besseres zu selten kennen lernen. Welche Vorbedingungen zum Genießen und Urteilen werden aber von dieser Seite mitgebracht? Nicht viel mehr als das Kapital der Gewohnheit, dessen Zinsen von ihnen einige Male im Monat, müde von den Forderungen des Tages und unfähig zu geistiger Mitarbeit am Abend, genossen werden wollen. Überfüttert von der lächerlichen, als solcher schon kunstwidrigen Überfülle des Gebotenen, mit den Gedanken bei allem, nur nicht bei uns (man belausche Pausengespräche in Arnstadt oder Berlin), unbescheiden und unberechtigt zur Kritik. Bleiben wir an diesem Punkte stehen und fragen zunächst, warum es sich die Kunst (und die Politik!) von jeher gefallen lassen mußte, von allen mehr verstanden zu werden, als gerade von denen, die sich ein Leben

lang Tag für Tag mit ihr beschäftigen? Warum urteilt Publikum und Presse nicht ebenso leichtfertig über den Wert einer Operation, wie über den einer Komposition, einer Aufführung? – Glauben Sie ernsthaft, von der Kunst mehr zu verstehen, als von der Wissenschaft, mehr Verständnis für Musik und Theater zu haben, weil Sie als Kind vierhändig (falsch) Klavier und an Geburtstagen oder Polterabenden vor entzückten Eltern und Verwandten „Theater" spielten? Die Noten lesen zu können, heißt doch wohl nicht viel mehr, als die Farben mit Namen zu kennen. Glauben Sie deswegen, ein Urteil über ein Bild zu haben? Die Kunst scheint mir in ihrem Ursinn durchaus nicht vogelfrei, sondern verlangt, auch vom empfangenden Menschen, statt voreiligen und unsachlichen Urteils, fortgesetztes, ernsthaftes Studium und liebevolle Beobachtung unsrer Arbeit, wenn diese auf fruchtbaren Boden zu fallen hoffen darf. Aber wie wenige von unseren Hörern versuchen immer wieder, sich mit dem Kunstwerk und seinem unendlich verzweigten und empfindlichen Organismus auseinanderzusetzen, Beziehungen zu seiner Umwelt und seiner Zeit zu suchen, kurz: lebendig zu bleiben? Eine der schwierigsten Aufgaben der Bühne ist es ja gerade, die richtige Spannung zwischen Umwelt und Zeit der Entstehung eines Werkes und Umwelt und Zeit seiner Darstellung zu erfühlen. Diese – also täglich neu zu lösende – Aufgabe kann niemals dem Urteil der Wissenschaft, sondern immer nur der Kritik des künstlerisch empfindenden und geschulten Menschen unterstehen. Während aber eine Welt, wie nie zuvor durch Telephon, Telegraph, Auto, Flugzeug, Radio verbunden, im Begriff ist, in ungeheuren Katastrophen und Erschütterungen seine Geschichte einheitlich zu ändern, wollen Sie die Oper ängstlich behüten, als wenn sie ein Reliquienschrank wäre. Unser Ohr, fähig geworden, den Lärm von tausend Geräuschen der Straße, der Luft zu ertragen, ja zu überhören, empfindet die Partituren des Lohengrin und Tristan, die von ihrer Zeit teilweise als „höhere Katzenmusik" abgelehnt wurden, als reinsten und unschwer zu erfassenden Wohlklang. Dieselben Entwicklungsmöglichkeiten müssen Sie auch der Darstellung einer Oper in all ihren Teilen zugestehen.

Statt daß das Theater, wenn schon nicht als geistiger Führer, so doch als empfindlichster Magnet auf alle Veränderungen des Weltbildes und Weltgefühls reagierte, verlangen Sie, daß gerade die Schaubühne (die sich, wie wir eingangs zu klären suchten, nicht wesentlich mehr von der „Hörbühne" unterscheidet) Ihnen mumienhaft die „gute, alte Zeit" konserviert. Wir erleben eine allgemeine europäische Kulturkrise, und nur das Theater bemüht sich, durch Teilnahmslosigkeit zu ersetzen, was es nur durch Vitalität retten könnte. Die immer empfindlicher werdende Trennung von Kultur- und Lebensgefühl, das ehedem ein untrennbares Ganze war, müßte endlich auch dem Theater klar machen, daß es auf verlorenem Posten kämpft, wenn es nicht mit feinstem Verständnis für alle Zeitschwingungen synthetisch und ewig wandelbar zu vermitteln sucht. Natürlich ist es nicht damit getan, daß jede Bühne unvorbereitet und unvorbereitend „Jonny" in ihren Spielplan aufnimmt, oder daß man Wagner auf irgend eine sinnlose Stilbühne zerrt. Aber das lächerliche und völlig unberechtigte Scheinleben, daß das Theater und besonders die Oper heutzutage führt, sollte entweder schnell und radikal vernichtet werden (statt in qualvoller, langsamer Agonie unproduktiv dahinsiechen), oder es müßte so überraschend zum wirklichen Leben erwachen, daß es vor unserem Gewissen bestehen, unsere Lebenskraft erhöhen könnte, daß es uns wirklicher Schauplatz

unserer Kämpfe (nicht der unserer Vorfahren) und Fanal, nicht Museum oder Raritätenkabinett würde. Sagen Sie, daß man dann neue Werke schreiben, aber die alten unangetastet lassen solle, so antworten wir, daß Sie mit solcher Forderung beweisen, den tiefsten Sinn alles wahrhaften Komödiantentums verhängnisvoll falsch zu deuten, jenes Komödiantentums, für das und im Vertrauen auf das Mozart und Shakespeare Unsterbliches, daß heißt sich mit allen Zeiten Wandelndes, geschrieben haben. Zu solchem endlichen Erwachen der Oper würde gehören, daß der Spielplan zunächst von allen Werken gesäubert wird, die keine Beziehung zu unserem Denken und Fühlen haben, (die aber trotzdem in späterer Zeit vielleicht ehrenvolle Auferstehung feiern!), mehr noch, daß der innere und äußere Darstellungsstil den Rhythmus, die Form und die Farbe des uns umgebenden Weltbildes widerspiegelt. Das muß umso eindringlicher verlangt werden, als unsere Generation offenbar nicht dazu bestimmt ist, in Ruhe die Früchte einer bestehenden Kultur zu verzehren, sondern unter Schmerzen eine neue zu gebären. Wollen Sie es wirklich dem Theater verübeln, wenn es sich heute aus Ekel vor dem Überrealismus ungekonnter, verkitschter Bühnenbilder vor jedem Wettlauf mit der von Ihnen so sehr ersehnten Wirklichkeit zurückzieht, und Räume erfindet, in denen seine Gestalten atmen, wirken, zu einander streben und sich bekämpfen können? Der Haß, mit dem solche Versuche allerorten bekämpft werden, ist typisch für die panische Angst des Bürgers, ihm leicht verständliche, weil ererbte Horizonte verlassen und sich durch eigne Kraft und Erkenntnis in neuen Provinzen ansiedeln zu müssen. Was eben von der Reproduktion gesagt wurde, gilt natürlich im gleichen Sinne von der Produktion. Wollen Sie wirklich unsere Dichter, unsere Komponisten dazu verdammen, unsere ewig gleichen Gefühle mit denselben Worten, denselben Mitteln auszudrücken, wie unsere Großmütter? Haben unsere Liebesbriefe – der einzige Bezirk, in dem alle Menschen künstlerisch schöpferisch sind, noch irgendwelche Ähnlichkeit mit denen unserer Großväter? Und es müßte doch selbstverständlich sein, daß die Kunst, besonders die des Theaters, immer in engster Blutsverwandschaft zum Leben, zur Zeit, steht, denn sonst wäre sie tot und „Wissenschaft" geworden. Und diese Zeit wird doch nie von der „Menschheit", also von Ihnen, gemacht, sondern immer nur von einigen auserwählten Führern! Wir sind ja auch niemals stärker, als die Zeit, die unbeirrt um unsere Zustimmung oder Ablehnung ihren Weg geht Deshalb ist es zum mindesten Selbsterhaltungspflicht, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen. Und die Arena dieser Auseinandersetzung sollte das Theater sein.

Binsenwahrheiten? Vielleicht. Und doch müssen sie wohl immer wieder ausgesprochen werden, bis – ja bis eines Tages die große Opernrevolution ausgebrochen und bis das Theater und das Publikum von morgen aus den Trümmern des Gestern und Heute entstanden ist.

Ich habe angedeutet, was auf beiden Seiten nicht sein sollte, und darf nun noch kurz – da das Meiste sich aus dem Gesagten von selbst ergibt – hinzufügen, was (meiner Meinung nach) sein sollte. Die Voraussetzungen sind, wie ich zu zeigen versucht habe, die schwierigsten, die Folgerungen die einfachsten.

Wir sahen, wie ungeheuer die Anforderungen sind, die an die Verantwortlichen und die Ausführenden der Oper gestellt werden müssen: an den Intendanten, Regisseur, Kapellmeister, Bühnenbildner und Sänger (um hier die beiden Fundamente des Or-

chesters und Chors gar nicht zu erwähnen, denen eine eigne Betrachtung gewidmet werden müßte). Es ergibt sich daraus und aus der täglichen Erfahrung die klare Folgerung, daß es eine solche Fülle hochstehender und umfassender Persönlichkeiten garnicht geben kann, wie sie der augenblickliche „Betrieb" von neunzig (!) deutschen Operntheatern erfordert. Es kommt als wesentliches und selten beachtetes Moment hinzu, daß das (unbedingt zu fordernde!) ideale künstlerische Ergebnis nur durch die harmonischste, vom gleichen Hafen auf gleiche Ziele steuernde Zusammenarbeit dieser Faktoren: Intendant, Regisseur, Bühnenbildner, Kapellmeister und Sänger zu erreichen wäre. Ich frage deshalb:

Ist es wirklich notwendig, daß die Mehrzahl aller deutschen Operntheater durch den sinnlosen, in keinem Verhältnis zum Ergebnis stehenden „Betrieb" gezwungen wird, alljährlich nach unzureichendsten Proben zwanzig bis dreißig Opern in Karikaturen herauszustellen?

Ist es wirklich notwendig, daß Staat und Städte ungezählte Millionen auf diesem verlogenen, angeblichen Kulturaltar opfern?

Ist es wirklich notwendig, daß ein bildungsfähiges Publikum von etwa 30 Millionen Deutschen durch Übersättigung diese Stätte, die ehedem ein Volk zur Feier sammelte, meidet, verachtet oder zum Zeitvertreib erniedrigt?

Wäre es nicht richtiger und schöner, sparsamer und wesentlicher, wenn Deutschland (wie die anderen Länder!) nur wenige Operntheater hätte? Und wenn diese Theater eine Auswahl der besten Führer und Mannschaften garantierte? Wenn diesen Theatern alle Mittel zu tiefster umfassendster Vorarbeit zur Verfügung gestellt würden? Sodaß sie auch alle Mitarbeiter (und nicht nur die „prominenten", einen Begriff, den es dann nicht mehr geben wird) menschenwürdig bezahlen könnten? Wenn diese Theater – wandernd – mit einigen wenigen, aber bis ins Letzte durchgearbeiteten Opern die Menschen wirklich beglücken und ihnen einige Male im Jahr ein wirkliches Fest bereiten würden?

Und wenn dieser Traum eines kommenden Operntheaters zu verwirklichen wäre, würde man erkennen: Die Oper ist nicht tot, sondern sie hat noch kaum begonnen, zu leben!

# AUSLAND

André Coeuroy (Paris)

## ENTWICKLUNG DER NEUEREN FRANZÖSISCHEN SCHULE

### 1.

Mit dem Auftreten von Franck und Wagner verlor die französische Musik, die eines Gounod, eines Bizet, ihre Autonomie. Sie gewann sie wieder dank kühnen Pionieren, lauter Erfindern von Neologismen, unter denen Debussy den Ruhm geerntet hat. Da ist Fauré, der an Gounod anknüpft, Chabrier, der sich auf Bizet bezieht, Duparc, Lalo und der allzu gründlich vergessene Chausson; ihm hat der francko-wagnerische Begeisterungstaumel nie die Klarheit und Subtilität seiner Schreibweise mit den vor-

debussystischen Nonen verdunkeln können, die aus den Liedern des Jahres 1882 spricht: die außerordentliche Geschmeidigkeit seines Satzes wird später bei Fauré auftauchen, diese Führung der Modulationen, weniger gemäß der musikalischen Logik als vielmehr eingegeben von der Eigenart der Bilder, die der Text oder eine vorgestellte Farbe suggeriert hat, wird man bei Debussy wiederfinden.

Die französische Schule ist eine Palette, auf der ein jeder seine eigene Farbe einträgt. Und jeder, für sich genommen, widerlegt die anderen. Man empfindet es, um die Wahrheit zu sagen, als etwas aufreizend, immer nur von „unserem Claude“, von „Claude de France“, „von dem französischen Musiker“ reden zu hören. Aber alle anderen gehören ebenfalls zu Frankreich, mit ebenso tiefer Berechtigung, nur unter einem anderen Gesichtspunkt, mag es sich nun um Vincent d'Indy oder Saint-Saëns handeln. Gerade das ist die Größe der französischen Schule, daß sie sich nicht einem einzigen Menschen zuordnen läßt. Und auch das ist ein Zeichen von Größe, daß sie individuell und aristokratisch genug ist, um vor dem Ansturm der Eindringlinge ihre Selbstständigkeit zu bewahren. Betrachten wir die „Gwendoline“ von Chabrier. Sie ist entstanden in den heroischen Zeiten des Wagnertums, und zwar eines Wagnertums, das sich noch mehr im Literarischen als im Musikalischen kundgab. Jenseits der Wickinger, der nordischen Sagas, jenseits der Krieger aus Walhall und der schönen blonden Mädchen mit den langen Flechten gab es kein Heil für die Operndichtung. Das dem Musiker vorgelegte Libretto war tragisch und vielfarbig; man sah darin, nach den feststehenden Gewohnheiten der Operndramaturgie, die Ensembles, Duette, Rezitative abwechseln (in der Verführungsszene des wilden Harold durch die zarte Skandinavierin) mit einem Seitenblick auf die komische Oper, der unweigerlich, trotz der großartigen Anlage des Textbuches, denken läßt an eine der auf boshafte Weise sehr poetischen Partiturseiten des Claude Terrasse in seinen „Travaux d'Hercule“.

Es ist durchaus kein Sakrileg, neben Gwendoline den Namen eines Meisters der französischen leichten Musik zu nennen. Chabrier ist vom gleichen Stamme, hier ebenso gut wie im „Roi malgré lui“. Heute, da der wagnerische Horizont sich geklärt hat und wir, um ihn zu betrachten, seinem Nebel entronnen sind, muß man staunen, daß die Zeitgenossen der Uraufführung die Musik der Gwendoline einzig auf die Rechnung Wagners gesetzt haben. Einige Formeln erschöpfen noch nicht ein Werk, die Kutte macht nicht den Mönch. Gwendoline ist eher mit Carmen verwandt als mit Tristan. In manchen Augenblicken bricht eine fast naive Heiterkeit aus, und überall weht, mitten unter diesen blutdürstigen Nordländern, der starke Wind des Mittelmeeres.

Roland-Manuel schrieb einmal: „Es scheint nicht, daß man hinlänglich die Bedeutung dieses Jahres 1887 erkannt hat, welches entstehen sah den „Roi malgré lui“ von Chabrier, das „Requiem“ von Fauré, die „Demoiselle Elue“ von Debussy, nicht zu vergessen ein wichtiges und trotz seiner Winzigkeit folgenschweres Werk: die Sarabanden von Eric Satie.“ Die Nachahmung Wagners und Francks sind bereits nur noch Luftspiegelungen auf dem Wege der französischen Musik. Trotz Wagner und trotz Franck leben, und werden leben, die sevennische Sinfonie und die großen Werke eines d'Indy. Was die Schule der Schola Cantorum rettet, das ist die Wiederbesinnung auf die Stimmen der Stämme; d'Indy hat sich der Lieder des Vivarais entsonnen, Ropartz oder Le Flem der bretonischen Gesänge, Déodat de Séverac hat die Melodien des Languedoc, Char-

les Bordes die des Baskenlandes aufgesucht. Aber rettend wirkt auch die Wiederbesinnung auf den gregorianischen Choral, der die wahre Volkskunst der Franzosen ist; es fällt nicht schwer, seine Spuren bei Satie und Ravel bis hin zu Poulenc und Milhaud zu finden. Die französische Musik wieder mit der mittelalterlichen Polyphonie verknüpft zu haben, das wird der schönste Ruhmestitel der Schola bleiben. Seit mehr als einem halben Jahrhundert ist es das Bestreben der französischen Musik, eine moderne Lehre in der Vergangenheit zu verankern. Erneuerung in den Grenzen der Tradition: diese so typisch französische Haltung ist auch die Haltung Faurés. Er war der prophetische Musiker. Nicht ein stürmischer Prophet in dem Sinne, wie Berlioz zu sein sich erträumte, sondern ein in sich gefestigter und friedlicher Vorläufer, der, mitten im heftigsten Ausbruch des Wagnertums, die harmonische Sprache von morgen schrieb und zwanzig Jahre vor Debussy die Syntax des neuen Jahrhunderts vorausahnte. Aber wenn er auch eine Grammatik schuf, so belebte er doch vor allem einen Geist: den abgeschiedenen Geist unserer Clavecinisten und den unserer Renaissancemeister. Zeitgenosse von Wagner und Franck, drehte er der Beredsamkeit ohne viel Geräusch den Hals um; Verlaine fand in ihm das einzige Echo, das er sich würdiger Weise wünschen konnte. Die Besten unter den Heutigen verdanken ihm ihr Bestes: ihre eigene Persönlichkeit, die unter seinen zarten Händen sich entfalten durfte. Seine überlegene Reinheit, sein feiner Sensualismus, seine Persönlichkeit, die tiefer ist als es zunächst den Anschein hat, seine Absage an das Dogma haben ihn daran gehindert, die Gunst des Auslandes zu erringen. Saint-Saëns war Klassiker, aber er bediente sich der von der großen germanischen Sinfonie herstammenden Sprache. Fauré war Klassiker, aber er redete die eigene Sprache, unverständlich für den, der sie nicht von Geburt an spricht. Man muß das im Hinblick auf seinen Ruhm beklagen; bedenkt man jedoch, in welchem Grade ihm Bewunderung gezollt wird, so darf man sich darüber freuen.

Sein Kennzeichen? Es ist dies: Zeuge der Romantik, des Wagnertums, des Franckismus, der Debussy-Zeit gewesen zu sein, ohne im geringsten Züge der Romantik, Wagners, Francks oder Debussys angenommen zu haben. Seine Musik, „fauréisch" von Anfang an, will nicht, wie man komischer Weise heutzutage den Jungen vorwirft, um jeden Preis genial sein, aber sie versteht es (höchste Schönheit der Kunst!) in jedem Augenblick nur das Wesentliche auszudrücken. Sie mißtraut der Literatur: man erkennt das an der zurücktretenden Rolle der Titel; wenn diesen einmal eine gewisse Wichtigkeit beigelegt wird, ist die Musik schwach, wie in jenem Stück für Harfe solo, das „Une châtelaine en sa tour" benannt ist. Wenn Fauré das französische Lied erneuert hat, so dadurch, daß er Beschreibung und Philosophie verschmähte. Was er an Tiefe gewinnt, verliert er keineswegs an Ausstrahlung. Obwohl er sich nie als chef d'école aufgespielt hat, wurde er doch bestimmend für die Orientierung der französischen Musik; man bedenke, daß er Ravel, Florent Schmitt, Koechlin, Aubert, Ladmirault, Roger-Ducasse herangebildet hat. Auch ist ihm aufrichtige Verehrung der jungen Schule, der Auric, Poulenc, Milhaud zuteil geworden.

Es war die geniale Leistung Debussys, daß er mit einem Schlage das Genie Faurés erweiterte, indem er der Musik alle Tore des Gedankens öffnete. Einer der Zeitgenossen seiner „Revolution" hat von dieser gesagt, sie habe eine „offensichtliche Eroberung bedeutet, nicht nur auf dem Gebiet der Ästhetik, sondern gleicher Weise auf dem der

Philosophie, der Religion und der Moral". Es war der Kampf gegen den Spiritualismus eines Franck, der Sieg eines poetischen Pantheismus. Debussy war zwar zu allererst Musiker, aber er war doch auch Pflegekind aller Musen und Diener der sinnlichen Empfindung. Der Debussyismus war in der Tat etwas ganz anderes als nur die Einfügung einiger neuen Formeln in die musikalische Syntax, die, wie alle Formeln, bereits veraltet sind und die einzig ein paar unentwegte Schüler übernommen haben. Der Zauber Debussys lag, für die Musiker, in der Erweckung einer neuen Art, zu fühlen und die Dinge zu begreifen. Man nennt ihn einen Impressionisten. Man hat Unrecht, was die Elemente und die Struktur seiner Musik angeht (abgesehen von Nuages, Estampes, Images und dem größten Teil der Präludien). Aber man hat Recht im Hinblick auf die tiefere Seelenverfassung des Künstlers, die bedeutsamer ist als seine Grammatik. Wenn „Pelléas et Mélisande" (1902) eines der größten Daten des musikalischen Dramas darstellt, so belegt er ein noch wichtigeres Datum für die gesamte französische Empfindungsweise. Das ist der Grund, weshalb in den Augen der Ausländer Debussy allein die Inkarnation des musikalischen Geistes im zeitgenössischen Frankreich repräsentiert; mit ihm wird alle wertvolle moderne französische Musik geboren; von ihm ist die gesamte ältere Harmonie verjüngt worden. „Zuviel Zierrat", hat man gesagt; aber Verlaine hatte, mit Rücksicht auf solche Urteile, „die Nuance vor allem anderen" gefordert. Jedoch die Nuancen schwächen sich in der Entfernung ab: gewisse Kritiker der Balkanländer stellen die Parnassiens und die Symbolisten unter die gleiche Rubrik und nennen, wenn sie die Reformatoren der Harmonik herzählen, in einem Atem Ravel und Fanelli. Debussy als der außerordentliche Schöpfer des Pelléas sollte jenen anderen Debussy nicht verbergen, der Charles d'Orléans mit seinen Chansons de France, Villon mit den Trois Ballades, Tristan l'Hermitte mit dem „Promenoir des deux Amants" heraufbeschworen und die Renaissance wiedererweckt hat. Debussy sollte als Zeitgenosse von Mallarmé nicht den anderen Debussy, den geistigen Abkömmling des Rameau und unserer Clavecinisten verdunkeln, der 1913 (in den S. I. M.) schrieb: „Reinigen wir unsere Musik, bemühen wir uns, sie von Kongestionen zu befreien, versuchen wir, zu einer nackteren Musik zu gelangen! Hüten wir uns, die Bewegung ersticken zu lassen unter dem Wust von Motiven und von aufgezwungenen Mustern. Wie könnten wir die Blüte und die Stärke der Musik wiedergewinnen, wenn wir das Vorurteil so vieler technischer Details konservieren, wenn wir die unmögliche Lehre von dem wimmelnden Schwarm der kleinen Themen aufrecht erhalten, die sich hin- und herstoßen und sich gegenseitig nacheilen, um schließlich auf das arme Gefühl zu stürzen, das alsbald sein Heil in der Flucht sucht. Es ist eine allgemeine Regel: stets wenn man daran geht, eine Form oder ein Gefühl zu komplizieren, geschieht es deshalb, weil man nicht mehr weiß, was man sagen will". [1])

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman)

[1]) Der Aufsatz wird fortgesetzt.

# MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

## ZUR SOZIOLOGIE DER MUSIK

1.

Wenn man sich heute mit Musik beschäftigt, gerät man zwangläufig an Fragenkreise, die über den engeren Bereich des Musikalischen hinausweisen. Denn gerade in unserer Zeit ist das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und denen, an die es sich wendet, fließend geworden. Es war etwa ein Jahrhundert lang an bestimmte Konventionen gebunden. Diese Lage bezeichnet der Typus eines Beethovenschen Akademiekonzerts, für das jedermann sich (im Gegensatz zu der früheren höfischen Musikpflege) den Eintritt erkaufen konnte. Das war eine mittelbare Auswirkung der damals neuen demokratischen Idee. Die gleiche Idee erfaßt in unserer Zeit einen weit größeren Kreis von Menschen. Eine neue Schichtung der Klassen macht es notwendig, die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Kunst und ihren Verbrauchern neu zu formulieren. Wir sehen in den Organisationen und Erscheinungsformen des Musikbetriebs ein verwirrendes Durcheinander. Neben dem alteingesessenen Abonnentenpublikum in Konzert und Oper stehen die Organisationen der Volksbühnenbewegung. Von der einen Seite her sucht der Arbeitersängerbund, von einer andern die Jugendmusikbewegung, aus aktiver musikalischer Betätigung zu einer Erneuerung zu gelangen. Der schaffende Musiker drängt aus seiner Isoliertheit heraus; er erstrebt mit neuen Ausdrucksmitteln Kontakt mit einem unverbrauchten, durch Bildung unbelasteten Publikum.

Denn die scheinbar so triviale Frage des Publikums rückt jetzt in den Mittelpunkt einer brennenden Problemstellung. Durch die sozialen Umschichtungen der letzten zehn Jahre kommen ganz neue Kreise von Menschen mit Musik in Berührung. Von dieser Perspektive aus entstehen drei Typen. Zum ersten gehört das Publikum, das, getragen durch die Volksbühnenbewegung, in das Parkett der Operntheater einrückt. Man gibt ihm ohne Bedenken das übliche Repertoire, in dem unaktive Aufführungen der Klassiker und neuere Epigonenmusik vorherrschen. Den zweiten Typus finden wir vor allem in den Sängerbünden der Arbeiterbewegung. Hier gelangen Menschen zum praktischen Musizieren, die der Musik von sich aus zunächst fern standen. Auch sie gleiten in den Stoffkreis der Liedertafeln und Männerchöre hinein. Ein dritter Typus scheint überhaupt außerhalb der Musik zu stehen. Es ist der „Mensch unserer Zeit“, dessen Interessen sich in Technik und Sport erschöpfen, der bestenfalls Musik im Radio oder durch das Grammophon konsumiert.

Die Entwicklung der neuen Musik schien diesen soziologischen Tatsachen zuerst in keiner Weise zu entsprechen, sich sogar in Widerspruch zu ihnen zu stellen. Musik, wie sie etwa aus dem Kreise Schönbergs kam, ist überspitzter Individualismus, schon

durch ihre Sprache nur wenigen Eingeweihten zugänglich. Eine solche Luxusmusik widersetzt sich mit bewußter Betonung jeder Gemeinschaftsbildung.

Diese im Wesen resignierende Musik wird durch eine andere, jüngere verdrängt, die wieder den Weg zur Allgemeinheit sucht. Sie findet in der Oper sehr früh eigenwillige und persönliche Formulierungen, im Konzert auf einer anderen Ebene neue Wirkungsmöglichkeiten. Daneben erscheinen vereinzelte Ansätze, Musik einem soziologischen Zweck einzuordnen. Hier steht ein Werk wie die Dreigroschenoper von Brecht und Weill, andrerseits die Musik, die Hindemith „für Liebhaber und Musikfreunde" schreibt und die zu der Wiederlebung alter Polyphonie durch die Jugendmusikbewegung in Beziehung zu setzen ist.

Es entstehen folgende drei Fragen, die ungefähr den vorher gekennzeichneten Typen entsprechen. Ist es notwendig, daß die neuen Hörerschichten den Weg der Entwicklung mit allen Irrtümern und fruchtlosen Umwegen nocheinmal gehen? Gibt es neue Inhalte, welche an die Stelle der alten treten können? Wie weit ist es nicht überhaupt eine irrige Voraussetzung, daß der heutige Mensch mit Musik, mit Kunst im allgemeinen, etwas zu tun haben muß? Wir wollen versuchen, ohne Anspruch auf irgend eine Vollständigkeit, zu diesen Fragen Stellung zu nehmen.

2.

Ehe wir dazu kommen, bestimmte Forderungen aufzustellen, wollen wir an dem besonders augenfälligen Beispiel der Oper die soziologische Struktur unseres Musiklebens betrachten. Der durchschnittliche heutige Opernbesucher verlangt noch immer nichts als schöne Stimmen, angenehme sinnliche Eindrücke, stoffliche Reizwirkungen und eine äußere Dramatik in Geste und Bild. Diese Situation hat sich dadurch nicht im geringsten geändert, daß der Zustrom des Publikums außerordentlich anwuchs. Im Gegenteil: die neuen Hörerorganisationen, die zu dem alten Publikum hinzutraten, stellen an die Oper noch geringere Anforderungen als dieses. Denn es fehlen ihnen sowohl die Tradition eines ganzen Jahrhunderts, wie auch die geistigen Vorbedingungen, die auf der andern Seite, wenn auch verwässert, doch noch spürbar sind.

Die Erwartung, daß hier eine unvoreingenommene, für alle starken, neuen Eindrücke aufnahmefähige Hörerschaft entstände, hat sich nicht erfüllt. Denn das Hinstreben zu der scheinbaren Bildungshöhe der alten Stammsitzinhaber und zugleich die naive Hingabe an das Stoffliche läßt sie willenlos in die unsaubere Kunstanschauung der andern hinübergleiten. So ist ihre Einstellung zur Oper in erster Linie durch deren narkotische und dekorative Wirkungen bestimmt. Und ein echter und primitiver Theatereindruck wie Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" wird von ihnen abgelehnt, weil es ihnen unterhalb dieses vermeintlichen Bildungsniveaus zu liegen scheint.

Diese Tatsache zeigt, daß hier etwas schief ist. Nur ein vorsichtig wägender und führender Spielplan könnte das Publikum allmählich auf eine reinere und sachlichere Basis stellen. Ein solcher Spielplan müßte einige in diesem Sinne gefährliche Zonen der Oper bewußt ausschalten. Das veristische Musikdrama müßte fallen, die neuromantische Oper auf ihren Lebendigkeitswert hin sorgfältig geprüft werden. Vor allem müßten die Aufführungen selbst ebenso sehr von dem üblich gewordenen verschmierten Pathos gereinigt werden wie von ihrem unechten provinziellen Naturalismus. Dieser Weg wird von einigen zielbewußten Führern beschritten. Und wenn gerade solche

positiven Versuche boykottiert und die ausgetretenen Repertoireaufführungen ostentativ bevorzugt werden, dann entsteht allerdings die Frage, wie weit die bestehenden Formen der Oper überhaupt noch in Beziehung zu der Aktivität und Diesseitigkeit des heutigen Lebens gesetzt werden können.

Ausblicke ergeben sich nach zwei Seiten. Einmal wird die große repräsentative Oper als gesellschaftliches Ereignis weiterbestehen, zu dem sich auch der Volksbühnenhörer langsam emporbildet. Daneben werden vereinzelte Ansätze sichtbar, den Begriff Oper auf einer völlig neuen soziologischen Basis zu formulieren. Hier steht die „Dreigroschenoper“ von Brecht und Weill, wichtiger vielleicht als Symptom, denn als Kunstwerk. Damit ist der Ausgangspunkt für eine eingehendere stilistische Untersuchung dieses Stückes gegeben.[1]

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel

II.

Im Rahmen der MELOSKRITIK werden auch Besprechungen durch einzelne Persönlichkeiten vorgenommen, die von der Werkbesprechungskommission um Bearbeitung eines bestimmten Gebiets gebeten wurden.

## ANDRÉ COEUROY: PANORAMA DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Dies Buch des Franzosen André Coeuroy ist für den deutschen Leser von Interesse nicht so sehr wegen besonders tiefdringender und origineller Erkenntnisse über das Wesen zeitgenössischer Musik als vielmehr durch eine ganz anders gerichtete Einstellung zu ihren Erscheinungsformen. Die Verschiedenheit der Nationalität bedingt eine Verschiebung des Blickpunktes, durch welche vieles eine neue und überraschende Beleuchtung erhält. Das zeigt sich schon in der Art der Problemstellung und in der Wahl des Ausgangspunktes.

Musik ist für Coeuroy ganz im Sinne einer literarisch-rationalistischen Musikästhetik, wie sie in Frankreich stets heimisch war, eine Sprache, und deshalb vor allem national. Bisher beherrschten Deutschland, Frankreich und Italien den Charakter der gesamten abendländischen Musik, aber jetzt sucht jede, auch die kleinste Nation, durch Erforschung und Bearbeitung ihres musikalischen Volksgutes zu einer eigenen nationalen Musik zu gelangen. Sache der künstlerischen Potenz ist es, aus diesem Rohmaterial eine adäquate Form zu entwickeln und so einen autonomen Stil zu schaffen. Es folgt nun eine durch die Fülle des beigebrachten Stoffes fesselnde Übersicht über die Bemühungen dieser Länder um eine nationale Kunst. Hier nimmt der Verfasser gelegentlich gar zu rasch den Willen für die Tat und sieht Erfolge, wo erst bescheidene Ansätze vorhanden sind, die sich auf rein stoffliche Wirkungen und ein gewisses Lokalkolorit beschränken. Die wirklich erste große Erfüllung ist für ihn Strawinsky in der Epoche des „Petruschka“, des „Sacre“ und der „Noces“. Mit letzteren stößt Strawinsky zum objektiven Stil der Sonate, des Konzerts und des „Oedipus“ vor. Hier endlich geschieht die letzte Befreiung vom Gegenständlichen; ähnlich wie in der abstrakten Malerei wird die „reine Materie“ der Musik organisiert und künstlerisch gebunden. Dies wird erläutert an einer geistreich durchgeführten Parallele zwischen Strawinsky und Picasso, in der die artistisch-kosmopolitische Atmosphäre dieser Kunst sehr fein aufgefangen ist.

[1]) Sie bildet das Thema der Meloskritik im nächsten Heft.

Auch die Länder mit alter musikalischer Vergangenheit bemühen sich um Erneuerung der Kräfte. Da sieht der Verfasser nicht so sehr das Krisenhafte der Lage, den Bruch mit dem Alten, als vielmehr das Zurückgreifen auf Gewesenes. Das entspricht einer typisch französischen Geisteshaltung, die noch stets aus der Rückbesinnung auf die Tradition ihre stärksten Werte gewonnen hat. So werden die Bestrebungen der jungen Generation Italiens zusammengefaßt in den Worten: „Die italienische Musik hat das Lachen Rossinis wiedergelernt".

Anders erscheint ihm die Situation in Deutschland. Hier werden durch Schönberg und Reger neue Wege gewiesen. Aber sie führen zu einer Überschätzung der Polyphonie, zu einer Überladung mit abstrakter Problematik. Eine solche Musik „droht den Kontakt mit den Tönen zu verlieren, sie existiert mehr für's Auge als für's Ohr". Trotzdem kann sie sich nicht ganz loslösen von romantischer Träumerei, und selbst der „ungestüme Maschinismus" eines Hindemith ist nicht frei davon. Es überwiegt aber der Gesamteindruck einer düsteren freudlosen Gehirnmusik, weit entfernt von der „Goetheschen Klarheit und Gelassenheit Strawinskys"; und es erscheint wie ein glücklicher Zufall, wenn Kurt Weill einmal einige frische Melodien schreibt, „die sich nicht scheuen, hübsch zu sein". So sicher dieses Urteil schief ist und ganz wesentliche aktive Werte der neuen deutschen Musik übersieht: es gibt immerhin Anregung zum Nachdenken.

In Frankreich galt es zunächst, den Impressionismus Debussys zu überwinden. Trotzdem fühlt sich die junge Generation Debussy stets verpflichtet. Denn er hat die Musik von dem übermächtigen Einfluß Beethovens und Wagners gereinigt. Aber es kommt die erregende Wirkung des Jazz, des „Sacre" von Strawinsky. Satie ironisiert jene Musik, „die man anhört mit dem Kopf in den Händen", in Stücken wie den „Embryons desséchés" und den „Airs à faire fuir". Er sammelt nach dem Krieg die Jugend um sich, und die Gruppe der „Sechs" erstrebt nun eine neue, versachlichte aber nichts desto weniger lebensfrohe und wirklichkeitsnahe Musik voll rhythmischer Kontinuität und klanglicher Sauberkeit, die erfüllt ist vom Geiste Molières und von gallischer Heiterkeit. „Sie entgeht den Abgründen, die sie streift, weil sie den sicheren Weg französischer Tradition nicht verläßt, aber einer Tradition, die vorwärts schreitet im Gewande einer neuen Zeit".

Nun folgt eine Überschau über die ästhetischen, stilistischen und technischen Werte, die aus der neuen Musik herausgewachsen und internationales Gemeingut geworden sind. Die Begriffe einer „reinen Musik", des Neuklassizismus werden behandelt, die Entwicklung der modernen Harmonik gestreift. Tonale bezw. polytonale Musik wird abgegrenzt gegen chromatische Atonalität. Die neuen Klänge, die Einwirkung des Jazz, Viertelton- und Maschinenmusik werden erörtert und endlich die neuen Formen der Oper, des Balletts und der Konzertmusik. Zwar kommt es nie zu einer Analyse, die bis in die Tiefe der Probleme vorstößt. Dafür aber ist alles sehr unmittelbar und persönlich gesehen und aufschlußreich durch die große Fülle des Materials und durch Zitate interessanter Äußerungen von führenden Musikern.

Es ist ein Buch voll echt französischen Geistes, aber durchaus frei von nationalistischer Überheblichkeit, ein Buch nicht so sehr der Erkenntnis als lebendiger Schau.

Hans Schultze-Ritter

# RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

## RUNDFUNK-UMSCHAU

### Novemberprogramm-Tonfilm

Der November stand natürlich auch im Rundfunk unter dem Zeichen Schuberts. Allerdings handelte es sich eher um die Aneinanderreihung mehr oder weniger gelungener Einzelaufführungen, als daß die Sendeleitungen versucht hätten, von einem höheren Gesichtspunkt aus, mit Zuhilfenahme des erklärenden Wortes, das Schaffen Schuberts im Zusammenhang und in seinen Bedingtheiten darzustellen. So ergibt sich als einziges Resultat die Bekanntschaft mit bisher verborgenen Werken des Meisters und hier mußte sich als dankbarste Aufgabe die Ausgrabung seiner Opern erweisen, die ja in erster Linie das Opfer ihrer Textbücher wurden und durch eine rein akustische Aufführung nur gewinnen konnten. So konnte man in Köln die Uraufführung (!) der „Freunde von Salamanca", in Frankfurt „Fierrabras", in München „Der vergessene Wachtposten" und in Hamburg „Die Verschworenen" hören. Der gleiche Sender wiederholte das Programm des einzigen von Schubert mit eigenen Werken am 26. März 1828 veranstalteten Konzertes und Leipzig setzte sich für selten gehörte Orchesterwerke ein, unter denen ein Rondo und ein Konzertstück für Violine und Orchester besonderes Interesse erregten.

Im übrigen war das Novemberprogramm nicht gerade reich an Ereignissen. Berlin setzte seinen Cyclus „Musik der Gegenwart" fort und brachte Totenlieder für Bratsche und Klavier von Alexander Weprik, „Aus dem Dorf", Quintett für Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche und Kontrabaß von Slavenski und Lieder von Jirak. Frankfurt sandte ein Programm in der Veranstaltung „Die neue Zeit", in der die Musik durch zwei Lieder aus Weills „Mahagonny", drei lustige Märsche von Krenek und Honeggers „Pacific" vertreten war. Dieses Werk entwickelt sich allmählich zu einer der am häufigsten im Rundfunk gespielten Kompositionen. In diesem Monat erschien es auch im Stuttgarter Programm. Gleichsam als ob die in ihm lebendigen maschinellen Kräfte es auf eine technisch bedingte Aufführung verwiesen. Auch sonst wird Honegger jetzt vom Rundfunk bevorzugt. Die „König David"-Suite wird in Hamburg gespielt, die Sonate für Cello und Klavier in Köln. Rudi Stephans „Musik für sieben Saiteninstrumente" war in Stuttgart und in Leipzig zu hören, in Stuttgart auch Weills Konzert für Solovioline, zehn Bläser und Schlagzeug. Hans Gals Divertimento für Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Trompete, zwei Hörner und Fagott wird in Breslau gebracht, das sich durch die Aufführung der „Frühlingsfeier" des kürzlich verstorbenen Carl Prohaska ein besonderes Verdienst erwarb. Dankenswert war die Übertragung der Missa symphonica von Windsperger durch den Berliner Sender. Hindemith war diesmal nur mit der Sonate für Cello und Klavier in Köln vertreten, Schoeck mit Orchesterliedern in Leipzig. Schließlich sei noch das Stuttgarter Programm „Der Jazz in der modernen sinfonischen Musik" erwähnt, weil es die Auswertung des tänzerischen Momentes in der

Musik der Gegenwart in den gewählten Werken – Milhaud: „Saudades do Brasil“, Eisler: „Palmström“, Studien über Zwölftonreihen für Sprechstimme, Flöte, Klarinette Violine und Cello, Bliß: „Conversations“, Weill: „Tango Angèle“ und „Alabama Song“, Gruenberg: „Daniel Jazz“ – gut zum Ausdruck bringt.

Der Plan der Frankfurter Sendeleitung, an Sonntag-Vormittagen alle neun Bruckschen Sinfonien zur Aufführung zu bringen, verdient freudige Zustimmung. Leipzig setzte seinen Cyclus „Das Klavierkonzert in drei Jahrhunderten“ mit Werken von Schobert, Wagenseil und Joh. Chr. Bach fort

Von Opernaufführungen, bezw. -übertragungen, seien Wetzlers „Baskische Venus“ in Leipzig, Bizets „Perlenfischer“ in Berlin, „Titus“ in Königsberg und „Falstaff“ in Daventry genannt. Der auf dem Berliner Programm verheißene „Oedipus Rex“ von Stravinsky wurde leider wieder abgesetzt.

Erwähnt sei noch, daß die Jödeschen Rundfunk-Singstunden nun vom Breslauer Sender veranstaltet werden.

* * *

Die in der letzten Zeit gemachten Versuche mit dem Tonfilm und zahlreiche im Zusammenhang damit aufgetauchte irrige Meinungen über diese neueste Möglichkeit „mechanischer Musik“ rechtfertigen eine Auseinandersetzung mit dieser ungeahnte Perspektiven eröffnenden Erfindung. Da sie zunächst den Physiker noch mehr angeht als den Musiker, seien hier die Äußerungen eines Fachmannes, des Vorstands der Mitteldeutschen Rundfunk-A.-G., Dr. h. c. Fritz Kohl, wiedergegeben:

„Um von vornherein einen Irrtum auszuschalten, der immer wieder auftaucht muß erwähnt werden, daß unter dem Tonfilm nicht etwa die Vereinigung von kinematographischer Aufnahme und Ton sondern ausschließlich die Aufnahme des Tones auf einem Filmstreifen zu verstehen ist.

Der erzeugte Ton wird genau wie im Rundfunk mit einem Spezialmikrophon aufgenommen und so wie dort elektrisch verstärkt. Die verstärkten Ströme beeinflussen in genau dem gleichen Rhythmus die Helligkeit einer Lichtquelle, deren photochemische Wirkung durch einen normalen Filmstreifen, der in bekannter Weise in einem Kinoapparat bewegt wird, festgehalten wird. Auf dem entwickelten Film zeigen sich nun an Stelle der Töne haarfeine Einzelstriche von verschiedener Helligkeit, die in ihren Abmessungen kaum ein hundertstel Millimeter stark sind und alle Frequenzen der aufgenommenen Töne wiedergeben.

Um den Ton wieder zu reproduzieren, ist es nur notwendig, vor einer konstanten Lichtquelle den Filmstreifen wieder ablaufen zu lassen und das genau im Rhythmus der vorbeigleitenden Schwärzungsunterschiede variierte Lichtbündel auf eine lichtelektrische Zelle fallen zu lassen, die ihrerseits die Eigentümlichkeit hat, je nach dem Beleuchtungsgrad ihren elektrischen Widerstand entsprechend der Lichthelligkeit zu verändern. Legt man an diese lichtelektrische Zelle eine Spannungsquelle und läßt diese auf einen vom Rundfunk her bekannten Lautsprecher oder auch auf einen Rundfunksender wirken, so wird auf diese Weise die Spannungsquelle im Rhythmus des vorher aufgenommenen Tones moduliert und dadurch eine naturgetreue Wiedergabe erreicht.

Die Vorteile gegenüber der Schallplatte sind einleuchtend. An Stelle der Membrane treten Lichthelligkeitsunterschiede, an Stelle des auf die Platte schreibenden

Stiftes tritt ein Lichtstrahl, an Stelle der in ihren Dimensionen beschränkten Schallplatte tritt der unendliche Filmstreifen. Hemmungen durch mechanische Reibung, durch Eigenfrequenz des Systems, etc. sind ausgeschaltet. Der Weg zu einer vollkommen naturgetreuen Aufnahme und Widergabe steht offen.

Für den Hausgebrauch dürfte auch in Zukunft die Grammophonplatte noch lange die bisherige Rolle spielen, da die Filmapparatur kostspielig ist und vorläufig nicht in die Hand des Laien paßt. Dagegen ergeben sich für den Rundfunk außerordentlich interessante Ausblicke:

1. ergeben sich die Möglichkeiten der künstlerischen Retusche, d. h. bei einer nicht in allen Teilen gelungenen Darbietung können die mißlungenen Teile gegen bessere ausgewechselt werden.
2. Besonders schwierige Darbietungen, die sich zeitlich übermäßig ausdehnen, können auf mehrere Tage verteilt werden, was der Spannkraft aller Ausführenden zugute käme.
3. ergeben sich nach Qualität und Quantität weitgehende archivarische Möglichkeiten.
4. erhält der Rundfunk durch den Tonfilm ein wertvolles pädagogisches Mittel, da er jetzt die Möglichkeit hat, die Darbietung vor dem Darbietenden selbst wieder abrollen zu lassen und bei dieser Gelegenheit Fehler und Schwächen zu besprechen."

Soweit der Fachmann. Auch der Laie wird sich aus diesen Ausführungen ein ungefähres Bild von der Erfindung, ihrer Bedeutung und ihren Möglichkeiten machen können. Von selbst drängt sich der Vergleich mit der Schallplatte auf. Ausgangspunkt und Resultat sind bei beiden Phänomenen die analogen: ein akustisches Ereignis und seine Wiedergabe auf technischem, soll heißen, von der Persönlichkeit emanzipiertem Wege. Verschieden bei den beiden Erfindungen ist das Mittelglied. Bei der Schallplatte nimmt die Mechanik diese Stelle ein, beim Tonfilm die Optik und aus der Überlegenheit jeder optischen Wiedergabe vor einer mechanischen hinsichtlich der Genauigkeit ergeben sich die Vorzüge des Tonfilms. Zu dieser qualitativen Überlegenheit kommt dann aber noch eine wichtige quantitative durch den Wegfall des Plattenwechsels.

Die Versuche in Leipzig umfaßten gesprochenes Wort (Thomas Manns Rede anläßlich des Reclam-Jubiläums), Gesang mit Klavier, Gesang mit Guitarre, Cello mit Klavier, Streichquartett und Orchester. Dabei kam das gesprochene Wort, der Klavier- und der Guitarreton in überraschender Naturtreue wieder und ergaben hinsichtlich der Klangfarbe jetzt schon einen großen Vorsprung vor der Schallplatte, ein Zeichen für die Fähigkeit des Tonfilms, die Obertöne zu erfassen und der beste Beweis für die in ihm enthaltenen Zukunftsmöglichkeiten.

Hermann Scherchen (Königsberg)

# DAS MUSIKPROGRAMM DER ORAG IM WINTER 1928/29[1])

Der Radiohörer soll vor allem Freude durch die Sendungen haben. Ist das der Fall, so wird sich beim Hören von selbst sofort jene Ergriffenheit einstellen, die trotz der räumlichen Trennung von sendenden Künstlern und aufnehmenden Hörern eine enge Verbundenheit zwischen beiden herstellt. Ist diese innere Ergriffenheit aber erreicht, so wird sich je nach der Art des einzelnen Hörers das für ihn wichtigste von selbst ergeben: Belehrung, Steigerung des eigenen Lebensgefühls und Bildung der Persönlichkeit.

Ein solches Ziel verlangt, daß den Hörenden nur das Beste und zwar in bestmöglicher Form dargeboten wird. Die erste Voraussetzung dazu ist, daß die Programme selbst den besonderen Bedingungen der Radioübertragung angepaßt sind, und daß die einzelnen Werke keine zu lange Vortragsdauer beanspruchen. Wir behalten uns deshalb vor, gelegentlich weitgehend von dem üblichen Schema der Konzertveranstaltungen abzuweichen; Sie werden also – statt abendfüllender Progamme – zuweilen nur ein einzelnes Werk, ja mitunter auch nur den wichtigsten Teil einer größeren Komposition zu hören bekommen. Neben wichtigen Orchesterwerken der Konzertliteratur wird der Königsberger Sender in diesem Winter eine große Anzahl leichte, aber immer Wertvolles enthaltene Programme bringen. Es ist sehr schwer, gerade hinsichtlich der für Radioübertragungen in Betracht kommenden Werke die richtige Auswahl zu treffen; wir hoffen dies dadurch erreicht zu haben, daß der musikalische Spielplan ebenso wie alle wichtigen Programme für die ganze Wintersaison jetzt schon bis in Einzelheiten festgelegt ist.

Die zweite Voraussetzung für die Erreichung unseres Ziels besteht in einer möglichst hochstehenden und sorgfältigen Wiedergabe aller Musikwerke. Um diesem Ziel möglichst nahe zu kommen, ist seit dem 1. September der Orag ein eigenes Konzertorchester und ein eigener Chor angeschlossen. Die Mitglieder des Chores sind Königsberger Damen und Herren, die seit Jahren am hiesigen Kunstleben Anteil nehmen. Das Orchester ist mittels einer großen Anzahl von Neuengagements aus allen Teilen des Reiches zusammengesetzt worden, was sich von selbst daraus ergab, daß der bisherige Bestand der Rundfunkkapelle um mehr als die Hälfte vergrößert wurde.

Um für die musikalischen Darbietungen einen möglichst vollkommenen Gradmesser zu gewinnen, der feststellt, wie sich die Klangwirkungen im Mikrophon selbst darstellen und somit bei den Radiohörern anlangen, ist zur besonderen Kontrolle der Mikrophonvermitt ung Herr Dr. Hänsler, Kapellmeister vom Stadttheater Zürich verpflichtet worden. Herr Dr. Hänsler verfolgt an Hand der Partituren bei den Proben im Vortragsraume selbst die beabsichtigten Klangwirkungen und vergleicht damit das durch das Mikrophon vermittelte Resultat.

Wie im vergangenen Jahr wird die Orag wieder eine Reihe eigener Opern- und Operettensendungen vornehmen, die durch eine radiodramaturgische Bear-

[1]) Wir veröffentlichen die programmatische Einführungsrede, die der Verfasser bei Übernahme der musikalischen Leitung des Königsberger Rundfunk hielt, um ihrer grundsätzlichen Gesichtspunkte willen.
Die Schriftleitung.

beitung in sorgfältigster Weise den Bedürfnissen des Rundfunks angepaßt werden sollen. Auch hier gehen wir bis auf wenige Aufnahmen von der Voraussetzung aus, daß die Radioveranstaltungen nicht dieselbe Dauer wie die auch gesehenen Aufführungen der Opernbühne beanspruchen dürfen. Die in der Orag zu Gehör kommenden Opernsendungen werden in der Hauptsache Werke bringen, die in dem üblichen Spielplan seltener enthalten sind, aber doch eine besondere radiotechnische Eignung haben. Außerdem sind Werke vorgesehen, die in dem Repertoire der Opernhäuser nicht vorkommen, (wie Händels „Agrippina“ und Rossinis „Italienerin in Algier“), die für das Schaffen der betreffenden Meister aber aufschlußgebende Bedeutung haben.

Neben eigenen Opernsendungen wird der Versuch gemacht werden, besondere Hörspiele als eine dem Radio eigentümliche Form zu schaffen. Wir beginnen diesen Versuch mit dem Umweg über solche schon bekannten Werke, die weder rein szenischer, noch rein musikalischer Art sind, sondern Mischformen darstellen. Wir nennen hierfür: Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“, Hermann Reutters „Saul“ und die neue Fassung von Milhauds „Die Ochsen auf dem Dache“.

Der neubegründete Chor der Orag wird eine Reihe von bisher in Königsberg nicht oder selten gehörten Chorwerken im Senderaum aufführen. Als erste dieser Veranstaltungen war im September Händels „Belsazar“ zu hören. Eine bisher im Radiowesen nicht vorhandene Neuerung bedeutet die Einführung der Königsberger Motette, die am zweiten Sonnabend jeden Monats als Vesperveranstaltung nachmittags um 17,15 stattfinden soll. Wegen des Namens „Königsberger Motette“ seien einige erklärende Hinweise gestattet. Die Motette ist eine der kleinsten Kunstformen, ähnlich dem Lied und dem Strophenteil des Tanzes. Ihr Kennzeichen ist die Mehrstimmigkeit. Sie ist eine der wichtigsten gesellschaftlichen Kunstformen, da sie nur weniger Ausführender, und ihrer Kürze wegen, keines allzu großen Studiums bedarf. Sie war deshalb vorwiegend die Domäne der kleinen Kirchenchöre, der Kammerchöre an Fürstenhöfen und der gesellschaftlichen Chöre, die zu den Musikvereinigungen gehörten.

Ihr Jahrhunderte langer allgemein bekannter Gebrauch, hat in Leipzig an der Kirche zu St. Thomä (an der Johann Sebastian Bach als Kantor gewirkt hat) zu folgender Entwicklung geführt: in einer gottesdienstlichen Verrichtung, die am Spätnachmittag des Freitags in jeder Woche stattfand, sang der Chor den Text der Predigt und die Handlungen der Liturgie gefühlsgemäß ergänzende Motetten. Durch die auserlesene Qualität des weltbekannten Thomanerchores gewannen diese Darbietungen immer größere künstlerische Bedeutung, sodaß man schließlich als Sondereinrichtung an jedem Sonnabend der Woche mittags um 13.30 Uhr rein konzertmäßige Wiederholungen dieser Musikdarbietungen (bei unentgeltlichem Eintritt) in der Thomaskirche veranstaltete. Die Grundlage dieser Veranstaltungen blieben nach wie vor die Motetten. Um das Programm den Bedürfnissen eines Konzerts entsprechend abzurunden, wurde es bald durch Orgelvorträge und freiere und größere Gesangsformen erweitert z. B. durch Chorvariationen und Kantaten. Diese Veranstaltungen aber wurden entsprechend ihrer Herkunft aus den Motettenaufführungen ganz einfach „Leipziger Motette“ genannt.

Wenn wir nun heute unternehmen wollen, mittels des Oragchores eine Königsberger Motette ins Leben zu rufen, so ist damit gemeint, unseren Veranstaltungen im Gegensatz zu der ausschließlich auf geistliche Musik beruhenden früheren

Motette regelmäßige Motettenaufführungen weltlichen Charakters zu Grunde zu legen. Daß die Motette in beiden Erscheinungen sowohl als geistliche wie als weltliche Kunstform vorkommt, bewies schon unsere Erwähnung der verschiedenen Chöre, durch welche sie in vorigen Jahrhunderten zum Vortrag gelangte. – Bei den Königsberger Motetten soll ferner der Versuch gemacht werden, durch eine in das Programm eingeschlossene Vorlesung oder einem entsprechenden Vortrag, den Sinn des Grundplans jeder Veranstaltung durch das Wort nochmals begriffs- und gefühlsgemäß zu gestalten. Das ist nur möglich, wenn solche Heranziehung des Wortes auf künstlerischer Basis geschieht, also nicht in wissenschaftlich belehrender Form erfolgt.

Das musikalische Vortragswesen der Orag wird in diesem Winter versuchsweise auf eine neue Darstellungsform gebracht werden. Es ist beabsichtigt, weniger wissenschaftlich betonte, rein belehrende oder unterrichtende Vorträge abzuhalten, als den Hörern eine Darstellung des Vortragsstoffes zu geben, wie er unmittelbar im Leben wahrgenommen werden kann. Ferner soll versucht werden, die Radiohörer nicht nur zuhören, sondern denkend an der Entwicklung der Vorträge und der diesen zu Grunde liegenden Stoffe teilnehmen zu lassen. Dies wird so geschehen, daß ein Problem, wie z. B. das der musikalischen Melodie in einem Zwiegespräch behandelt werden soll, das unmittelbar anknüpft an den Vortrag eines auf der Flöte geblasenen Liedes. Außer der eben gekennzeichneten Gesprächsform des Dialogs als neuem Darstellungsmittel für die Musik betreffende Probleme, wird die Unterhaltung mehrerer Persönlichkeiten (z. B. im Anschluß an ein vierstimmig gesungenes Musikstück) und die Lehrform (als die durch den Sender mitgeteilte Art des Unterrichts einer größeren Anzahl von Schülern) zur Anwendung gelangen. Auf diese Weise sollen die Hörer nicht, wie meist im wissenschaftlich betonten Vortrag Resultate mitgeteilt bekommen, sondern Gelegenheit haben, in inniger Fühlungsnahme mit dem Material des Vortrags an den Denkprozessen selbst Anteil zu nehmen.

Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß wichtige Themen künftighin zum Teil durch besonders geeignete Radiosprecher in Vortragsform verlesen werden, während die Verfasser dieser Abhandlungen, für die wir die kenntnisreichsten bedeutendsten Persönlichkeiten des Reiches gewinnen wollen, selbst nicht anwesend sind, sondern nur das Manuskript zur Verfügung stellen. Wir gehen dabei von der Erwägung aus, daß für die richtige Wirkung des im Radio gesprochenen Wortes nicht nur der gedankliche Gehalt jedes Vortrags von großer Bedeutung ist, sondern, daß die klanglich angenehme, rein sprachgemäß gute Wiedergabe durch das Mikrophon für die Wirkung des Vortrags ebenso große Wichtigkeit hat.

Die Orag wird von der neuen Saison ab ein eigenes Cembalo besitzen und damit in der Lage sein, ältere Musikwerke in wirklich stilgerechter Klangwirkung zu übermitteln. Durch liebenswürdiges Entgegenkommen der betreffenden Verwaltungsbehörden steht dem Königsberger Sender außerdem (wie auch schon im Vorjahr) für seine musikalische Zwecke die vorzügliche Orgel der Universitätsaula zur Verfügung.

Als eine Neueinrichtung bringt das Winterprogramm in jedem Monat eine Morgenfeier, in der an einem Sonntag Vormittag unbekannte, großartige Werke älterer Meister zu Gehör gebracht werden (z. B. von Johann Sebastian Bach „Das musikalische Opfer“, und von Gluck das letzte Chorwerk des Meisters „De profundis“);

die anderen Morgenfeiern sollen die Bekanntschaft mit bedeutenden lebenden Tonkünstlern vermitteln. Für diese Morgenfeiern sind August Halm, Philipp Jarnach, Erwin Lendvai, Franz Schrecker, Heinz Tiessen, Ernst Toch und Hans Jürgen von der Wense eingeladen worden, persönlich im Vortragsraum der Orag zu erscheinen und dort Werke von sich zum ersten Male für Königsberg sowohl wie in Uraufführung zur Darbietung zu bringen.

Ferner ist einer der bedeutendsten lebenden Komponisten, Joseph Mathias Hauer, von der Orag beauftragt worden, ein ausschließlich für den Königsberger Sender bestimmtes Hörspiel zu verfassen. Dieses Werk heißt: „Vom Leben", nach Worten aus Hölderlins „Hyperion" und ist für eine Sprechstimme, Gesangssoli, Kammerchor und Kammerorchester geschrieben.

# UMSCHAU

Willi Schmid (München)

## MUSIK UND SCHULE

Ein Überblick anläßlich der VII. Reichsschulmusikwoche in München.

Den neuen Ansätzen zu kollektivistischem Denken und Tun entsprechend vollzieht sich in der Nachkriegszeit ein gut Teil an Arbeit und Arbeitsanregung auf Tagungen, Kongressen, Zusammenkünften. Sie sind an sich weder von Übel noch von Vorteil, sondern werden beides erst durch die Art der Aufmachung und der Handhabung. Die Reichsschulmusikwochen, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, sammeln seit sieben Jahren alle um die musikalische Erziehung der Jugend und des Volkes bemühten Lehrenden, die dafür interessierten Musiker und Behörden. München als Tagungsort – das hat nach verschiedenen Seiten hin Sinn und Bedeutung. Die Annäherung der immerhin in wesentlichen Dingen verschieden zentrierten Kulturkreise muß und wird herbeigeführt werden. Sicher wurde sie auf gesangserzieherischem Gebiet durch die Münchner Tagung in die Wege geleitet. Deutschland, Österreich und das deutschsprachige Ausland waren mit über 900 offiziellen Teilnehmern und mehreren hundert Gästen nicht nur quantitativ sondern, was mehr sagen will, auch qualitativ mit guten Namen und guten Köpfen vertreten.

Der geläufigste Fehler vieler Tagungen, die Überlastung mit Darbietungen aller Art, wurde auch von der Münchner Woche nicht vermieden, aber durch den Aufbau, der die Theorie auf den Vormittag, die Praxis auf den Nachmittag, Konzert und Theater auf den Abend legte, einigermaßen paralysiert. Das allgemeine Niveau der Vorträge, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, lag unterschiedlich hoch. Ein erfreulicher Zug zur Sachlichkeit und zur Freihaltung von Fachschlagworten und Modegedankengängen war festzustellen. Dagegen erreichten nur wenige der Redner die konzise, einprägsam zusammenfassende, knappe und klare Form der Darbietung, die man zugunsten einer leichteren Aufnahme und geistigen Aneignung des Gedankengutes gerade

bei solchen Gelegenheiten sich wünschen möchte. Die Erziehung der Erzieher – das ist ja das eigentliche Problem. Man hatte reichlich Gelegenheit, psychologische Studien an den Teilnehmern, den Musik- und Gesangslehrern, den Studienräten und Kantoren zu machen. Weniger in fachlicher Beziehung als in Sachen des allgemeinen Bildungsniveaus, der Klarheit über die geistigen Bewegungen innerhalb der deutschen Musikerziehung im Rahmen der Kulturlage. Charakteristisch für die Unsicherheit das mehr oder weniger kritiklose Hinnehmen des mehr oder weniger autoritativ Gebotenen. Trampeln, Klatschen und Beifallsrufe bedankten z. B. am letzten Vormittag Hans Joachim Moser, als er mit einigen geschickten taktischen Verklauselierungen eine mutige Lanze für die Jugendbewegung und ihre Ziele brach, Trampeln, Klatschen und Bravorufe umschollen Hans Pfitzner eine Stunde später, als er ein feierliches Pereat über eben diese Jugendbewegung in der Musik, die „den musikalischen Säuglingen Schnaps statt Muttermilch reicht", aussprach. Um das hier gleich vorweg zu nehmen: das erstaunlichste Ereignis der ganzen Reichsschulmusikwoche war eben dieser Vortrag, besser die lose gefügte Schlußrede Pfitzners. Deutlicher konnte die Kluft zwischen dem am Ende einer unwiederbringlichen großen Vergangenheit stehenden Vertreter eines egozentrisch auf sich selbst zurückgezogenen aristokratischen Individualismus und den neuen Kräften eines aus fruchtbarem Gemeinschaftsboden gewachsenen lebendigen, von religiösen Impulsen bewegten Wollens und Gestaltens nicht aufgerissen werden. Dabei kennt Pfitzner, wie er eingangs feststellte, weder die Schul- noch die Jugendmusik, weiß nichts von der Singbewegung und urteilt aus einer hermetischen Abkapselung heraus. Der Mann, der den Palestrina geschrieben hat, mißdeutet den geistigen Anschluß an die alte Musik, hat keine Erfahrung von der inneren Bindung, von der tiefen organischen Beziehung unserer Jugend und der lebendig Schaffenden zu ihr. Hier ist ein Anfang – dort ein Ende. Es scheint, als ob es keine Brücke gibt. –

Nach einer Zeit, wo das Erziehungswesen materialistisch erstarrt, einem überaus organisierten System der bloßen Leistungs- statt einer Seins-Kultur diente, hat sich die Auffassung vom Wesen der Erziehung mit einer schönen und hoffnungsreichen Wendung wieder der Entwicklung der seelisch-leiblichen menschlichen Totalität als ihrer höchsten Bestimmung zugewandt. In den Zusammenhang dieser neuen Orientierung ist auch die Musikerziehung, die Schulmusik, neu eingeordnet, ist ihr ein neuer Sinn gegeben worden. Zeiten naiver sicherer Kultur mit ihrem Ruhen im Selbstverständlichen, Unbewußten besitzen das, was wir im zivilisatorischen Zustand bewußt wieder zu entbinden suchen, die gestaltenden Kräfte auch der künstlerischen Erziehung. Es geht in diesem Sichanspannen um den Sinn und um die Tatsache des neuen Lebensgefühls, um diesen leider schon zum Modewort gewordenen Tatsachenkomplex auch hier so zu bezeichnen. Die Soziologen sprechen von der neuen Lebensaggregierung, die dem Menschen als physischen, geistigen und seelischen Lebensraum eine neue Welt bietet. In dieser neuen Welt geht eine neue Auseinandersetzung mit dem Überkommenen vor sich. Mit bloßer Tradierung, bloßer Weitergabe im bisherigen Sinn kann nicht mehr ausgekommen werden. Das Abreißen des Kontinuums kann nur von denen geleugnet werden, die kein Gefühl für die Zeit haben, in der sie stehen. Das stellt den Erzieher vor ganz neue Aufgaben. Inwieweit und nach welcher Richtung hin die Musik innerhalb dieses neuen Aufgabenkreises eingegliedert wird, welche Rolle ihr zukommt, das ist nicht so

leicht auszumachen. Es ist schon sehr viel, daß die Pädagogen die Musik wieder als geistige Macht erkennen und werten. Ihre Einwirkung auf unsere Jugend und auf unser Volk soll freilich etwas ganz anderes leisten und schaffen als bloße ästhetische und historische Bildung, mehr vermitteln als bloß geistige Unterhaltung, Höheres bezwecken als bloße spielerische Befriedigung des musikantischen Betätigungstriebes. Die Aktivisten erwarten von einer vertieften Einwirkung der Schulmusik, zumal des Chorgesangs auf unsere Jugend eine neue seelische und geistige Bindung der kommenden Generationen, dadurch eine Wiederbelebung, besser Regeneration der Volksmusik und damit Freiwerdung seelischer Kräfte, die zu ihrem Teil nach dem kulturellen Zusammenbruch für die aktive Erneuerungs-Arbeit am Volksganzen einzusetzen sind. Alle diese Erwartungen sind utopistisch, wenn sie aus einer geistigen Einstellung auf bewußte Kulturmacherei hin erwachsen. Bescheidener und richtiger betrachtet man sie zunächst als Hilfshypothese für die Arbeit, ohne schon immer auf die Früchte dieser Arbeit zu warten. Man muß zunächst einmal überhaupt arbeiten.

Gibt es eine Möglichkeit des Entrinnens aus dem zivilisatorischen Zustand? Ein allzu rosenroter Optimismus der Organisatoren beantwortet diese Frage mit einem selbstverständlichen ja. Wir wollen bescheidener sein und freuen uns der ersten Ansätze, der ersten Spuren nicht schon zu neuer Gestaltung, sondern zu neuer Grundlegung nach dem Bruch mit der Vergangenheit. Bisher war der Sinn der musikalischen Jugendbewegung richtig auf sich selbst, auf die eigene Erziehung gerichtet. Die Einzelerscheinung, ihre Abwendung von der invidualistischen Kunstmusik der Jahrhundertwende, ihr (nicht antiquarisch-philologisches, historisches, sondern spontanes) Wiederanknüpfen an frühere Jahrhunderte kam aus einem mächtigen stachelnden Drang nach Gemeinschaft. Ihr Sinn wird wieder erlebt. Nunmehr setzen die Beziehungen von Staat und Musik wieder ein. Die Auffassung von der gesellschaftsbildenden Kraft der Musik, diese ihre Schätzung und daraus erwachsene Förderung trägt, gestehen wir uns das offen ein, manche ideologischen Züge. Man will das post hoc, propter hoc der Ableitung nicht merken. Wenn die österreichischen Vertreter auf der Münchner Tagung vom Blühen der Schulmusik den seelischen und staatlichen Wiederaufbau erwarten, so ist das zuviel erwartet. Durch Förderung der künstlerischen Erziehung macht der Staat noch keine Kultur. Er kann zunächst nicht mehr tun als organisatorische Grundlagen schaffen. Das ist schon sehr viel, auf ihnen gilt es weiter zu bauen.

Gerade diese praktische staatliche Leistung trat bei der Münchner Tagung deutlich in Erscheinung. Nicht nur in mehr äußerlichen Dingen wie es die Beziehungen von Reich und Ländern, von Regierungen und Kommunen zur Schulmusikerziehung darstellen, sondern in der erfreulichen Tatsache, daß die Vertreter des Staates wissen, wie wichtig ihre Hilfe, ihre Arbeit und ihre Leistung ist. Die Erziehung der Erzieher liegt in ihrer Hand. Damit die Verantwortung. Es ist heute durchaus an dem, daß, um es offen auszusprechen, eine Singschule wichtiger sein kann als ein Konservatorium. Wenn Preußen seine Akademie für Kirchen- und Schulmusik mehr ausbaut, Bayern einen neuen Entwurf der musikalischen Lehrerbildung vorlegt, der die gründliche musikalische Durchbildung des Volksschullehrers sicher stellt, so ist das von größter Bedeutung. Wenn nach dem Muster Bayerns, wo die Singschulen zum Teil schon über 100 Jahre bestehen, städtische Singschulen neu gegründet werden sollen, so ist das außerordentlich

zu begrüßen. Denn nochmals, scharf formuliert, es ist wichtiger, daß hundert Kinder singen lernen, als daß ein Geiger das Paganini-Konzert spielen kann.

Über das „Wie“ der Erziehung, über die Lehre, den Lehrgang, die Methodik wurde auf der Münchner Tagung sehr viel gehandelt. Von den Vorträgen der Münchner Pädagogen Kerschensteiner und Alois Fischer hatten besonders die Ausführungen Fischers über das Verhältnis von Kunst und Methodik, über die Möglichkeit einer Lehrbahrkeit von Kunst und sei es nur ihrer Anfänge, alle Vorzüge einer geistvoll klaren Durchdenkung und Darbietung des Problems. Die mittlere Stellung, die kluge und wohlfundierte Entscheidung für einen freien, geistig wie handwerklich lebendigen Gebrauch der im engen Anschluß an die Kunst zu gewinnenden Methoden schuf den Hintergrund für die praktische Anschauung der in Bayern geübten Lehrgänge. Bekanntlich bestand in Bayern die Gefahr einer Festlegung auf das Eitz'sche Tonwort in der staatlichen Gesangserziehung. Ich sage Gefahr, denn ein Methodenzwang, eine Reglementierung und Schematisierung fördert zwar den organisatorischen Betrieb, nicht aber die Sache. Da war es nun interessant, aus dem Munde des in Bayern verantwortlichen Beraters v. Waltershausen zu hören, daß man an eine starre Verbindlichkeitsmachung einer Methode nicht denke, sondern die Leistung der gestaltenden Lehrerpersönlichkeit das Ziel sei. Allerdings waren die praktischen Vorführungen einiger Lehranstalten mit den Eitz'schen Tonwortsilben nicht gerade geeignet, dafür zu werben.

Was eine Persönlichkeit vermag, die Macht, die nur von ihr in allen erzieherischen Dingen ausstrahlt, das erwies sich gelegentlich des Besuchs der Augsburger Singschule, der Schöpfung Albert Greiners. Greiner ist in erster Linie Stimmbildner. Der Chorklang seiner verschiedenen Klassen von den Kindern bis zu den Erwachsenen ist von einer so vorbildlichen Schönheit, wie man ihn sonst wohl kaum noch irgendwo hören kann. Schade, daß demgegenüber der Musiker noch ziemlich veraltete, ausgetretene Wege geht, das Klavierlied bevorzugt und das begleitete Lied in einer zum Teil schauderhaften, an die ältere Liedertafel erinnernden Verballhornung kennt. (Am schlimmsten Kanonbearbeitungen von Otto Jochum, der Mozarts Nachtigallenkanon mit Violine, Bratsche, Cello und Horn im Serenadenstil ermordet und einen altenglischen Kanon mit einem Männerchor versieht, wozu noch ein englisch Horn kontrapunktiert!) In diesem Betracht waren die Vorführungen der Münchner städtischen Singschulen vorzuziehen, die den a-capella-Gesang in den Mittelpunkt stellten. Die auswärtigen Teilnehmer bekamen des weiteren einen Einblick in die Instrumentalerziehung an unseren Mittelschulen. Sie geht seit über 100 Jahren ihrem Ursprung nach zurück auf eine spezifisch süddeutsch-österreichische Tradition der Instrumental-Kirchenmusik. Überhaupt hat sich in Süddeutschland noch manches über die schlimmen Zeiten hinweg von der Hochblüte barocker Musikkultur gerettet. In Gymnasien und Klosterschulen, ja sogar in kleinen ländlichen mit der Volksschule verknüpften Musikschulen wurde die Pflege von Streich- und Blasinstrumentenspiel nie ganz vernachlässigt. Heute noch besteht z. B. eine Musikschule an der Tegernseer Volksschule, eine königliche Stiftung aus dem ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts. Ich erinnere mich gut, wie wir vor 20 Jahren unter der Führung eines ausgezeichneten Lehrer-Kantors mit lauter Einheimischen, darunter vielen Bauern, Mozartmessen musizierten. Unsere Holzbläser brauchten keine Konkurrenz zu fürchten und die Sopranistin hatte den sicheren Stil und die natürliche Kantabilität gewachsenen,

bodenständigen Musikantentums. Das Streichquartettspiel an den Gymnasien war und ist selbstverständlicher Usus. In den Volksschulen steht es nicht mehr so gut wie einst. Einen nachdenklichen Einblick in die Zusammenhänge gewinnt man daraus, wenn man bedenkt, wie die Lehrerbildung, die noch vor 60 und 70 Jahren Orgel und Generalbaß dem Volksschullehrer als eisernen Bestand mitgab, immer mehr Unterrichtsgut einführte, den jungen Leuten multa non multum gab, sie zwar zu Liedertafel-Dirigenten, aber nicht zu Musikern erzog. Die neuen staatlichen Anweisungen über die organisatorische Gestaltung der musikalischen Bildung der Lehrer werden gut tun, wieder etwas den alten Gesinnungen und Leistungen Entsprechendes herzustellen.

Es ist keine Frage, daß eine engere Verbindung von Schul- und Kirchenmusik wieder zur unbedingten Notwendigkeit geworden ist. Joseph Haas sprach über dieses Thema. Seine Formulierung dreier geschichtlichen Epochen der Beziehungen von Kirchen- und Schulmusik interpretiert die Tatsachen aus einer klaren geistesgeschichtlichen Erkenntnis heraus, wenn sie diese drei Perioden folgendermaßen kennzeichnet: die Kirchenmusik lebt im Menschen von den Anfängen der Christianisierung bis zur Reformation, sie lebt mit dem Menschen von der Reformation bis zur Aufklärungszeit, wo der Staat in Unterrichts- und Erziehungsfragen an die Seite der Kirche tritt. Die Kirchenmusik lebt endlich neben dem Menschen von der Aufklärungszeit bis zur Neuzeit, in der der Staat in Unterrichts- und Erziehungsfragen über der Kirche steht. Es gibt eine kirchenmusikalische Kulturanschauung, die in den Musikunterricht durch Herstellung der Querverbindung von Schulgesang und Religion einzubauen ist. Eine betonte Pflege des gregorianischen Chorals als dem musikalischen Ausdruckstypus des Objektivismus und des deutschen Kirchenliedes als dem Ausdruckstypus des Subjektivismus muß folglich für die Schulmusik angestrebt werden. Damit wird gleichzeitig das Verständnis für die wesenhaften tragenden Kräfte aller deutschen Musikkultur angebahnt. Sehr zu unterstreichen ist der dringliche Appell des Vortragenden zu besonnener und hilfsbereiter Haltung aller Schul- und Kirchenkreise gegenüber jenen Jugendverbänden, die das allzu Profane in der Musik bekämpfen und im religiösen Gesang nach Aktivität drängen. Alle kirchenmusikalische Erneuerungsarbeit auch in der Schule bedarf keiner neuen Verordnungen und Anweisungen; sie hat vielmehr die Erneuerung der religiösen Gesinnung zur Voraussetzung. Sicher hat gerade dieser Schlußgedanke etwas ungemein Zentrales berührt. Er geht auf das Verhältnis von Kultur und Religion und weist nachdrücklich auf die alte, zuzeiten betonter Hervorhebung einer vermeintlichen Eigenständigkeit der Kultursachgebiete vergessene und mißachtete Wahrheit hin, daß rechter religiöser Lebensform jegliches kulturelle Gut beigegeben wird. Man hatte Gelegenheit Kirchenmusik in den einzelnen katholischen und protestantischen Kirchen zu hören, zugleich ein Querschnitt durch die verschiedenen Stile und Jahrhunderte, charakteristisch für die Verzweigtheit dieses Gebietes.

Recht bezeichnend für München, für den Dualismus Münchens, die abendlichen Veranstaltungen. Da gab es eine Festaufführung der Meistersinger — es wird nachgerade unerträglich, wie die Meistersinger für Festaufführungen herhalten müssen, zu Anfang, zu Schluß des Spieljahres, bei Gedächtnisfeiern, Kongressen, Jubiläen und natürlich auch bei der Reichsschulmusikwoche, wo sie freilich, vor allem im gesanglichen Teil vorbildlich kamen —; eine Festaufführung des Waltershausenschen Oberst Chaberts,

schließlich als Höhepunkt den Palestrina mit Pfitzner am Pult, alle Mängel der Ausführung mit der Kraft seiner genialen Intensität bedeckend. Die Münchner Komponistenschule war in einem Kammermusikkonzert mit Arbeiten von Geierhaas, Hausegger, Courvoisier und Reuß wohlanständig und solide vertreten, Hausegger dirigierte, historisch sicher sinnvoll, ausgerechnet Thuille und Straußens „Macbeth" (es gibt ihn also wirklich noch), endlich Regers Mozartvariationen. Das eigentliche musikalische Ereignis, das des nach außen hin inoffizielleren musikalischen Münchens war der Abend des Domchors unter seinem Führer, einem unserer feinsten deutschen Chorleiter und echten Musiker, Domkapellmeister Berberich. Ein kleiner Chor von einigen 60 Frauen und Männern aus allen Bevölkerungsschichten, nur der Sache hingegeben, heimisch in der Welt der alten Niederländer und Deutschen, der Josquin und Hobrecht (unvergleichlich die innere Haltung, mit der er Hobrechts „Malheur me bat"-Messe eingangs der Woche beim Hochamt im Dom sang!), der Senfl und Finck, der Orlando und Palestrina. Von diesem festen archimedischen Punkt aus wird die Gegenwart gemeistert. Die Deutsche Vesper von Joseph Haas und die achtstimmige Motette von Karl Marx, welch beide der Münchner Domchor seinerzeit uraufgeführt hatte, fanden diesmal ein außerordentlich starkes Echo. Die Schulmusiker reagierten auf das Gemeinschaftsleben des Chors, auf die in ihm und durch es gegründete Leistung außerordentlich sicher und lebhaft. Beispielhaft könnte man hier aufzeigen, welche Bedingungen und Kräfte zusammen kommen müssen, um etwas Lebendiges, Starkes, Gesundes, etwas Junges und in die Zukunft Weisendes zu schaffen. Solche süddeutsche Kultur vollzieht, gar nicht laut oder äußerlich sehr aktiv, spontan und selbstverständlich den Anschluß an die lebendige und junge Bewegung in der deutschen Musik.

Es waren meines Wissens nur Leo Kestenberg und H. J. Moser, die eines der wenigen weiterführenden Geschehnisse der letzten Zeit, die Verbindung der Schaffenden und der Nachschaffenden im „Neuen Werk" von Jöde-Mersmann-Hindemith seiner Bedeutung und seinem Wollen nach für die Schul- und Jugendmusik und die neue Musik selbst erkannten und anerkannten. Die Pfitznersche Abwehr, sicherlich auch noch von manchen anderen Prominenten der Tagung innerlich begrüßt, für viele der Schulmusiker richtunggebend, mag mancherorts zwar Scherben einschlagen, aber das Lebensfähige, Gesunde, Junge wird unverletzt davonkommen.

# MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

## ZEITSCHAU

Das große Rätselraten um Furtwängler ist zu Ende. Er hat den Antrag als Operndirektor nach Wien zu gehen, nach langem Hin und Her abgelehnt. Seine ganze Arbeitskraft bleibt nun für Berlin erhalten, und außerdem wurde erreicht, worum man seit Jahren kämpfte: die Übernahme des Philharmonischen Orchesters durch die

Stadt Berlin. Preußen und Reich werden sich an der finanziellen Sanierung des berühmten Orchesters dadurch beteiligen, daß sie eine Anzahl Aktien der Philharmonie-A.-G. übernehmen.

Wird Furtwängler nun auf seine Opernpläne verzichten? Es klingt wenig wahrscheinlich bei einem Manne von so starkem Ehrgeiz. Auch hat die Stadt Berlin natürlich Interesse daran, ihm ein möglichst großes Arbeitsgebiet zu verschaffen. Er versichert zwar aufs bestimmteste, daß er nicht daran denke, in Berlin Opern zu dirigieren. Aber wenn sich in Berlin Möglichkeiten erschließen, wird er dann wieder ablehnen, wie in Wien?

Ein Veränderung in den ersten deutschen Dirigentenstellen, die sich auf Berlin auswirken könnte, ist keineswegs ausgeschlossen. Man weiß, daß Walter schon seit langem Absichten auf Wien hat. Dort ist man begreiflicherweise über Furtwänglers Absage recht wenig erbaut. Man wollte ihn absolut haben. Seinetwegen setzte man Schalks Demission in Szene. Nun haben die Wiener Schalk und Furtwängler verloren. Sie müssen sich nach einem neuen Operndirektor umschauen. Clemens Krauß, der schon im vorigen Jahr mit Wien verhandelte, wird neben Bruno Walter jetzt wieder genannt. Auch Kleiber soll sich interessieren. Selbst an Klemperer wird gedacht. Aber seine aktive, jeder Kompromisslerei abgeneigte Persönlichkeit paßt nicht in das weiche, behäbige Wien. Auch ist er für Berlin unentbehrlich.

*

Im Stadtblatt der „Frankfurter Zeitung“ veröffentlichte vor einiger Zeit Dr. Karl Holl eine Artikelreihe, die sich eingehend mit dem Frankfurter Musikleben beschäftigt. Holl übt scharfe Kritik an der Unlebendigkeit und Unproduktivität der Frankfurter Musikpflege. Was er über die Struktur der gesellschaftlichen Musikvereine, über die Planlosigkeit der Operndirektion sagt, trifft mutatis mutandis fast auf alle großen deutschen Städte zu. Überall findet man ein erstarrtes Konzert- und Opernpublikum, das sich im passiven Zuhören künstlerisch befriedigt, überall findet man die gleiche Stagnation im Opernrepertoire. Holl wendet sich gegen den verhängnisvollen Brauch der großen Operninstitute, alle Kräfte auf gewisse „Mustervorstellungen“ zu konzentrieren und den Gebrauchsspielplan dadurch verschludern zu lassen. Er schneidet einen der wichtigsten Mißstände aller städtischen Musikpolitik an, wenn er auf die künstlerische Inkompetenz der „Dezernenten“ hinweist. So tüchtig sie als Beamte sein mögen, es fehlt ihnen in den allermeisten Fällen die künstlerische Bildung und Kennerschaft, um eine produktive städtische Musikpolitik treiben und verantworten zu können. Mit Recht hebt Holl auch die Gefahren hervor, die das „Kontrollrecht der Bürgerschaft“ über die künstlerischen Maßnahmen der Stadt mit sich bringt. Er sagt: „die Mitbestimmungsrechte dürfen nicht die Aktivität der künstlerischen Führung entlasten und ihre Verantwortungsfreude herabmindern“.

Aber er kritisiert nicht nur: er sucht vielmehr soziologisch zu begründen und macht Vorschläge zur Erneuerung des Musiklebens. Sie sind so allgemein gültig, daß sie auch an dieser Stelle angeführt werden müssen: „Der oberste, ideelle Gesichtspunkt heißt – Aktivierung des gesamten Musiklebens im Sinne enger Verbindung mit dem musikalischen Geist der Zeit und mit dem Bedürfnis der breiten kulturwilligen Kreise. Aktivierung – das soll bedeuten, tätige Fühlung mit dem innersten Musikwillen, der sich nicht in der neuen Musik ... erschöpft, sondern auch die veränderte Perspektive ... auf

die Kunst der Vergangenheit wesentlich einschließt. Bedürfnis der breiten, kulturwilligen Kreise – das will sagen, daß hier, im bewußten Gegensatz zu der geselliggenießerischen Auffassung und Verschleiß-Praxis der Konzertvereine, sowie im Gegensatz zur snobistischen Esoterik gewisser „geistreicher“ Zirkel das natürliche Verlangen der geistig regen Bevölkerung nach Musik gestillt werden soll, abgelöst von einem „gesellschaftlichen“ Zweck, eingebettet in den Wunsch nach Kompensierung des werktätigen Lebens durch Aufnahme übermaterieller und überpersönlicher Werte“. Holl fordert dann – eine notwendige Folge des vorher Gesagten – eine „Bereinigung des Musiklebens im Hinblick auf die Ökonomie der Kräfte durch eigene Initiative der Stadt“. Dabei ist es billig, daß „die Stadt von den privaten Vereinen“ (die sie direkt oder indirekt stützt) „ein gewisses Eingehen auf die städtische Kulturpolitik, mindestens aber willige Zusammenarbeit in allen gemeinverbindlichen Fragen der örtlichen Musikpflege verlangt“.

Fritz Balthasar (Leipzig)

# „MUSIKSTADT“ LEIPZIG

Wer etwa glaubt, daß in Leipzig noch etwas vom Geist der „Davidsbündler“ zu spüren ist, der irrt sich. Schon lange ist es her, daß Entscheidungen, die eine einzige Hingabe an die Sache erfordern, von den prominenten Instituten dieser „Musikstadt“ durchgefochten wurden. Neues wird, wenn man schon einmal nachgibt, lediglich auf seine gesellschaftlich repräsentative Wirkung hin taxiert, der berühmte Leipziger „Jonny“, ist der eklatante Beweis dafür. So ausschließlich sogar herrscht diese Mentalität, daß selbst eine Reaktionsbewegung, wie sie die Straubeschule mit Thomas darstellt, nur schwache Energien zu entwickeln vermag.

Fertig gebracht hat das die dominierende Stellung des Gewandhauses. Hier ist die groteske Verkehrung Tatsache geworden, daß ein neues Werk höchstens durch eine gesellschaftliche Aktualität legitimiert werden kann. Denn man appelliert an eine Schicht, die bereits durch Generationen ihre Stammsitze vererbt, die vergessen hat, daß man nur deshalb eine glanzvolle Gesellschaft wurde, weil man Folie künstlerischer Taten von Weltgeltung geworden war. Die Folgen solcher Publikumsstruktur sind natürlich, wie woanders auch, der ewig gleiche Turnus der Standardwerke und die Bevorzugung jener verwaschenen Produktion der Gegenwart, die niemand weh tut. Gewiß, Furtwängler hat wichtige moderne Werke gebracht, aber sie wurden geschluckt als sein Spleen, um ihn nicht zu verärgern. Sie blieben isoliert in der Programmbildung, und er hat diese einzig bemerkenswerten Ereignisse der letzten Jahre wohl selbst mehr als Berliner oder internationale Vorproben aufgefaßt. Was belichtet schließlich schärfer die Situation, als daß man so zufrieden ist mit den Allerweltsprogrammen, die im derzeitigen Interregnum von Walter, Busch, Krauß, Schuricht und Pfitzner neben den Leipzigern Brecher und Straube serviert werden, so zufrieden: daß darüber jede Diskussion der vakanten Stelle eingeschlafen ist. Einsam in der Spielfolge dieses Konzertwinters steht Hindemiths Bratschen-Konzert, das der Komponist als Solist bereits absolviert hat.

Wie bereits angedeutet, steht die andere musikalische Großunternehmerin, die Stadt Leipzig auch im Banne der tonangebenden Gesellschaft. Im Neuen Theater hofft man, durch prachtvoll aufgezogene Premieren neuerer Werke möglichst unverbindlichen Charakters, Anlaß zu Routs zu geben. So etwas wird dann als allgemeines Interesse einkassiert, der Masse glaubt man mit dem veralteten, unlebendigen Abonnentensystem genug zu tun. Für lange Zeit noch scheint kaum Aussicht zu bestehen, daß sich bei den städtischen Kunststellen die Erkenntnis durchsetzt: daß ein, im vollsten Sinne des Wortes, künstlerisches Publikum stets wird, stets erworben werden muß, sich nur aus dem stetigen Kristallisationsprozeß um neu herausgestellte Werte formt, die wahrhaftiger Schöpfung verbunden sind. Leipzig hatte einst ein solches Publikum.

Der Exponent dieser Haltung der Stadt ist ihr Generalmusikdirektor Gustav Brecher. Auf verschiedenen Posten hat er nur sporadische Erfolge gehabt. Das muß in die Erinnerung gerufen werden, denn ein Rückblick auf seine fünfjährige Leipziger Tätigkeit legt nahe, daß er sich, an sich schon keine Kampfnatur, nach seiner Berufung als Nachfolger Lohses nunmehr endgültig entschlossen haben mag, es durch Paktieren auf der mittleren Linie zu schaffen. Innerpolitische Etappen: groß aufgemachter Straußzyklus in Anwesenheit des Komponisten, wodurch man die Gesellschaft gewann; kostspielig ausgestatteter „Parsifal", um die Wagnerianer im Schach zu halten; Busonis „Turandot" und „Arlechino", um moderneren Ansprüchen den Mund zu stopfen. Das äußere Prestige sollten natürlich Uraufführungen bringen, doch hier entlarven schon die Namen: Ettinger, Rabaud, Reznicek und im letzten Monat Hermann Hans Wetzlers „Baskische Venus", ein bombastisches Epigonenwerk, dessen riesiger Apparat zu bluffen gestattet. In hilfloser Leitmotivik stellt die Mache geradezu ein Dokument für die Zersetzung aller musikalischen Energie durch die Nachromantik dar. Selbst der jüngste d'Albert „Die schwarze Orchidee" trägt ausgeprägt den Wesenszug, der für die Annahme in Leipzig bestimmend ist. Zu einem Buche, das Magazin-Amerika parodiert, stößt der Verismus, der sich an der Rhythmik des modernen Gesellschaftstanzes regeneriert, ohne sonderlich über eine allerdings brillante musikalische Unterlage für eine Ausstattungsrevue hinauszukommen. Wahrlich, ein Anlaß für Leipziger Ambitionen, die denn auch, was Aufwand betraf, in noch nie dagewesener Weise befriedigt wurden. Wenn man sich schließlich auch nicht durch das Mitmachen der Händelrenaissance täuschen läßt, bleiben wirklich nur „Jonny", Weills „Zar" und Ravels „Zauberwort". Wird jedoch gerade an diesen Werken beachtet, daß sie vor allem der Regie ein restloses Ausleben gestatten, dann muß man sie auf das Konto Walter Brügmanns setzen, mehr Regisseur spielerischer, nach Effekt haschender Einfälle, als fundiert in einem Stilwillen. Obwohl er Operndirektor genannt wird, ist er zu weich, eine Forderung ohne Eitelkeit des Regisseurs nur um der Sache willen durchzudrücken. Aber ganz grell beleuchtet, was nicht gebracht wird: Hindemith, Strawinsky, Berg, Toch, Honegger, Prokofieff, Milhaud u. a., von der Verschleppung des „Protagonisten" (Weill) gar nicht zu reden. Man fragt nach dem Gebrauchspielplan. Mozart, Verdi, die Spieloper sollten das Rückgrat bilden. Sie folgen, auch die Enstaubungen, derart in Intervallen, daß sie sich nicht zu einer Physiognomie einen. Das Repertoire des Neuen Theaters regieren in jeder Hinsicht Zufall und Ehrgeiz nach billigem Prestige.

Noch interessieren in Leipzig die Philharmonischen Konzerte des Sinfonieorchesters, die der Initiative des Konzertvereins, der Musikfreunde und der Philharmonischen Gesellschaft zu verdanken sind. Aber man vermag hier Hermann Scherchen nicht mehr als Dirigenten zu halten, die Produktivität der Zukunft ist also n Frage gestellt. Alfred Szendrei, der auch mit dem genannten Orchester konzertiert, geht wahllos in seinen Programmen auf „Novität" aus. Manchmal riskieren Gewandhauschor unter Straube, Riedelverein unter Ludwig etwas (Honegger). Am meisten hört man neue Musik im ephemeren Strom der Solistenkonzerte.

Kein Zweifel, das Musikleben Leipzigs ist in eine Stagnation geraten, die es um alles Ansehen bringen muß. Daran ändert auch ein alljährliches „Bachfest" nichts. Wie ist da herauszukommen? Nur dadurch, daß die Neubesetzung des Gewandhausdirigentenpostens endlich zur Diskussion gestellt wird, in der die Stadt die Initiative zu ergreifen hat. Bisher wurde eine Kraft von Rang für die Gewandhausgesellschaft nur dadurch finanziell tragbar, daß man auswärtige Kombinationen einging. Eine stabilere Kombination wäre aber innerhalb der Stadt zu schaffen, die Stadt hätte sie zu bringen, die ja auch ideell am Rufe des Gewandhauses partizipiert. Einer zeitbejahenden Persönlichkeit müßten im Opernhause Möglichkeiten eröffnet werden, Brecher könnte man nach der autoritativen Seite hin ein Äquivalent anbieten. Es wäre Verbrechen an zwei Instituten von Ruf, ließe man die große und neue Sache an städtischen und privaten Kompetenzen scheitern. Schneller aber, als man denkt, wird das Publikum beider Häuser vom Bedeutungswechsel in der Programmbildung (alte und jüngste Musik einerseits, Musik des XIX. Jahrhunderts anderseits) überzeugt sein, wenn ihm in einem wirklichen Führer Wille und Ziel erscheinen.

## MELOSBERICHTE

*Berliner Musik: Bittner-Krenek-Schönberg*

Bittner: den Urwiener, Krenek: den internationalen Wiener und Schönberg, der sich aus der Wienerischen Bequemlichkeit in einen abstrakten Intellektualismus flüchtete – man hört sie alle drei hintereinander. Von Bittner ist nicht viel Aufhebens zu machen. Da *Bruno Walter* auf alte Freundschaften manches gibt, kommt Bittners neueste Oper *„Mondnacht"* an seinem Institut in Charlottenburg heraus. Ein Premierenerfolg. *„Mondnacht"* ist eine weanerische Leutnantstragödie mit Erlösungshintergründen, die wirkungssicheren Naturalismus und Operette wahllos durcheinandermantscht. Solange Wiener Milieu geschildert wird, die „gute alte Zeit", in der man frank und frei in den Tag hineinliebelte, in der wackere Bürger ihren Schwatz auf der Straße hielten, solange Bittner in seinen Singspielgrenzen bleibt, hat die Musik eine gewisse volkstümliche Harmlosigkeit. Aber wenn er höher hinaus will und den hochverräterischen Herrn Leutnant durch das Mitleid einer mondsüchtigen Jungfrau „erlösen" läßt, dann verliert er den Boden unter den Füßen. Mit den Mitteln von Strauß, Puccini und Mahler tastet sich die Musik armselig am Textwort weiter — ohne Originalität, ohne Linie.

Walter nimmt sich der dünnen Partitur mit großer Liebe an, er tönt das Klangbild aufs mannigfaltigste ab. Auf der Bühne wird er von *Lotte Schöne* und dem herrlichen Tenor *Fidesser* ausgezeichnet unterstützt. Der Schauspielregisseur *Martin* ist hier zu Hause, wo es keine Rücksicht auf die Musik zu nehmen gilt.

Walter bringt vorher eine Neueinstudierung des *„Tannhäuser"*. Er breitet die Partitur nach dem Lyrischen und Farbigen hin mit unerhörter Feinheit aus. Man ge-

nießt die vollendete Gesangskunst der *Maria Müller* (Elisabeth). Aber was man auf der Bühne sieht, diesen Jagdaufzug mit einer Unzahl ausgestopfter Tiere, diese in ihrer Zerknirschung ein riesiges Kreuz schleifenden Pilger, diesen üppigen Prunk im Wartburgsaal: das ist ältestes Theater. Man hatte es nicht mehr für möglich gehalten. Die ganze Berliner Presse stand Kopf vor Begeisterung über diese Tannhäuser-Neuinszenierung.

Von Bittner zu Krenek – da gab es noch vor ein paar Jahren keine Verbindung. Jetzt ist das anders geworden. Mit seinem *Potpourri für Orchester*, das man unter Unger hörte, biegt Krenek mehr noch als in seiner Kleinen Sinfonie, zu einer seichten und rührseligen Operettelei zurück, und in seinen *Drei Einaktern*, für die sich *Klemperer* mit seiner ganzen Vitalität in der Krolloper einsetzte, nimmt er den Operntypus von gestern in verkürzter Form wieder auf. Seine Sprache vereinfacht sich, um Zugang zum Hörer zu finden. Aber wie er ihn in seinen früheren Werken heftig attackierte, so stürzt er sich ihm jetzt bedenkenlos in die Arme. Stilwille und Gesinnung sind aufgegeben. Es ist über diese Einakter nichts anderes zu sagen, als was schon im Juliheft dieser Zeitschrift gesagt wurde. Den besten Eindruck macht noch das Märchen. Es lehnt sich zwar am deutlichsten an ältere Vorbilder an (Humperdinck, Schreker), aber es klingt, es hat hübsche Ensembles und fließende Bewegung. Die platte Art, mit der aktuelle Gegebenheiten und philosophische Gedanken in den Text eingewoben sind, berührt freilich gerade im „Geheimen Königreich" äußerst peinlich. Die kaltschnäuzige Veristik des „Diktators" erinnert an einen schlechten Vorkriegsfilm. Im „Schwergewicht" ist Krenek auf dem Niveau einer Durchschnittsposse.

Die Aufführungen hatten starken Erfolg, besonders das Märchen, für das *Strnad* sehr geschmackvolle Dekorationen in Schwarz-Weiß entwarf. Ausgezeichnete Frankfurter Kräfte sprangen in den Hauptrollen ein: *Jean Stern* (Diktator, Ochsenschwanz), *Clara Ebers* (Königin). *Wirl*, der von Operette wieder zur Oper zurückkehrt, ist gleich gut als blinder Offizier wie als Tanzlehrer. Die Schrekerkopie des Narren im Märchen verkörpert *Hammes* ausgezeichnet.

Schönberg denkt seine Ideen mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit weiter. Er isoliert sich immer mehr und stößt heute noch auf den gleichen Widerspruch bei den Hörern wie ehedem. Freilich läßt sich auch kein ungeeigneteres Publikum denken als das rein gesellschaftlich orientierte der *Philharmonischen Konzerte*, dem *Furtwängler* die neuen Orchestervariationen vorsetzte. Es gab einen Skandal, wie er nur aus der Zeit heftigsten Kampfes um neue Musik in Erinnerung ist. Er wird von einem kleinen Teil der Hörer getragen. Die Mehrheit ist zu indolent, um in irgend einer Form aktiv zu sein.

Schönberg überträgt den Stil seiner späteren Kammermusikwerke auf einen großen Orchesterapparat. So sehr es eigentlich seinem Zwölftöne-Formalismus zuwiderläuft – das Klangliche ist mit höchster Differenzierung gegeben, sodaß es nicht selten als solches fesselt, wenn der musikalische Ablauf nicht mehr greifbar ist. Wir bewundern die geistige Höhe der Arbeit. Aber wir erkennen auch den ungeheuren Gegensatz zwischen der Logik des geschriebenen Notenbildes und dem Chaos der Vielklänge und Melodiepartikel, das unser Ohr trifft. Den Gegensatz zwischen der intellektuellen Konstruktion und der tatsächlichen Zersetzung der nachwagnerischen Ausdruckschromatik im realen Klangbild. Nur an einigen Stellen, vor allem gegen Schluß, weist eine durchgehendere Rhythmik auf jene Festigung der Tonsprache, die Schönberg in seinem vorausgehenden dritten Streichquartett erstrebte.

Die Aufführung unter Furtwängler war hervorragend.

*Hindemiths Konzert für Viola d'amore* ist in der klaren und fließenden, dabei formal festgefügten Gestalt denkbar größter Gegensatz zu Schönberg. Der Abstand zweier Generationen wird deutlich. Das wenig bekannte Stück ist das graziöseste, das intimste von Hindemiths Kammerkonzerten, der Humor des Bratschenkonzertes ist noch um einige Grade verfeinert. Hindemith spielt den Solopart, von *Taubes Kammerorchester* trefflich assistiert, wunderbar sachlich und schlicht.

*Heinrich Strobel (Berlin)*

*Nielsens „Saul“ in Göteborg*

In allen musikalischen Kreisen Skandinaviens spricht man zur Zeit von der Göteborger Aufführung der Oper *„Saul und David“* von *Nielsen.* Dieses Werk .das vielleicht besser die Bezeichnung „oratorisches Drama“ hätte tragen sollen, wurde bei der Uraufführung in Kopenhagen 1902 von Presse und Publikum recht kühl aufgenommen. Man hatte in jener unter dem Einfluß von Wagner und anderen Spätromantikern stehenden Zeit kein Verständnis für diese herbe, eigenfarbige, polyphone Musik, die auf jede Gefühlsübertreibung und sinnliche Klangschwelgerei verzichtet. 1913 versuchte man eine Wiederholung unter Nielsens eigener Leitung. Das Verständnis in Fachkreisen war vielleicht etwas größer, das breite Publikum verhielt sich aber passiv. Um 1916 erfolgte Nielsens Anerkennung als führender dänischer, vielleicht überhaupt nordischer Komponist. Aber erst in dieser Saison hat sich die Kopenhagener Oper zu einer Neueinstudierung entschlossen. Schon im November führte *„Stora Teatern“* in *Göteborg* das Werk auf – und hatte damit einen in der neuesten Geschichte des nordischen Musikdramas beispiellosen Erfolg. Der Göteborger Erfolg des „Saul und David“, sowie die bevorstehende Hamburger Aufführung von Oehlenschlägers *„Aladdin“* mit *Nielsens* Bühnenmusik wird in Dänemark als ein Zeichen dafür genommen, daß das wachsende Verständnis im Ausland für Nielsens symphonische Arbeiten sich jetzt auch auf seine Bühnenwerke erstrecken wird.

*Jörgen Bentzon (Kopenhagen)*

*Wien im Festfieber*

Festfieber – wie eine Epidemie kommt es bei gewissen Erregungsanlässen irgendwo auf, verbreitet sich über die ganze kultivierte Musikwelt und verschwindet nicht, ohne stellenweise zu recht alarmierenden Ausbrüchen geführt zu haben. In meiner bescheidenen Praxis bildet das Wien des Schubertjahres den schwersten Fall.

Die ersten Anzeichen verrieten, wie man sich entsinnen wird, bereits im Januar dieses Jahres, daß eine, einstweilen latente, Störung eingetreten sei. Bald verdichteten sich die Symptome zu chronischen Anfällen, deren stärkster mit dem Sängerbundesfest im Juli erreicht wurde. Es war schon damals nicht schwer, vorauszusehen, daß um den 19. November die letzte, akute Verschärfung erfolgen würde. Sie trat sogleich in voller Schwere auf. Ein Festkonzert, ein Festakt, eine Brunnenenthüllung, die Weihe zweier Erinnerungstafeln, fünf Huldigungen vor Schuberthäusern und -denkmälern, die sämtlich hochtönende Apostrophen an den gefeierten Heros umschlossen – die stellenweise etwas kraß formulierten, im Wesentlichen aber auf dem Boden wissenschaftlicher Erwiesenheiten stehenden Ausführungen eines Musikhistorikers wurden dafür als Herabsetzung eines Genies mit einem Entrüstungssturm quittiert – waren die beängstigenden Konvulsionen, denen das Wiener Musikleben ausgesetzt war. Das mitgenommene Wien aber besaß nicht mehr die Kraft, bei all diesen Attacken das Schubertwerk so eindeutig in den Vordergrund zu stellen, daß sich die schwersten Besorgnisse als unberechtigt erwiesen hätten.

Im Gegenteil, es trat eine Vivisektion des Schubertwerkes nach politischen und kunstpolitischen Ambitionen in die Erscheinung, wie sie katastrophaler nicht gedacht werden kann. Die Gegensätze zwischen Stadtverwaltung und Bundesregierung, die sich bei Beethoven noch zusammengefunden hatten, haben sich inzwischen so verschärft, daß Schubert hier zuerst zum Opfer fallen mußte. Der grüne Tisch verlangte das zweite. Nicht befriedigt, als wetteifernde Veranstalter zu gelten, spürten Fremdenverkehrskommission einerseits, Unterrichtsministerium andererseits aktive Betätigungsgelüste. Mit dem Ergebnis, daß eine konzentrierte Zusammenfassung nicht einmal in technischem Sinne stattfand, daß die einzelnen Veranstaltungen so verfehlt erdacht wie sinnlos durchgeführt wurden. So billig aber sollte Schubert immer noch nicht davonkommen. Was nun noch von ihm übrig blieb, fiel den ausführenden Kunstinstanzen endgültig zum Opfer. Es gab also auch keinen einheitlichen, geschweige denn einen zu erschöpfendem Überblick gerundeten künstlerischen Verlauf. Peinlicher als ungezählte Wiederholungen und Bearbeitungen wirkten ver-

schiefende Gewichtsverteilungen, klaffende Lücken. In drei Tagen hochfieberhafter Feierei wurde man mit unausgesetzten Männerchören und der Es dur-Messe gesättigt. Dagegen hat es den Veranstaltern kein Kopfzerbrechen gemacht, den Meister des deutschen Liedes zentenarzufeiern, ohne einen einzigen seiner großen, reifen Zyklen zu berücksichtigen.

Der Gedenktag selbst war die Krisis. Herab stürzte die Temperatur aus ihrer schwindelnden Höhe. Ermattet, beruhigt kehrte das Wiener Musikleben zu normalen Dimensionen, zu abendlichen Konzerten zurück. Acht Tage nach dem Anheben der Feier spürte man schließlich noch erfreuliche Zeichen genesender Funktion der Wiener Musikorgane. In der Staatsoper hat *Marie Gutheil-Schoder* mit *Robert Hegers* musikalischer Waltung zwei szenische Werke, den *„Häuslichen Krieg“* und die *„Zwillingsbrüder“* inszeniert – mit einem künstlerischen Vermögen und einem Erfolg, welche die Aufführung vermutlich durchaus lebensfähig erhalten werden – das will bei Schuberts Singspielen bekanntlich viel heißen. Wiederum war es Frau Gutheil-Schoder, die, diesmal von *Paul von Klenau* musikalisch assistiert, das Oratorienfragment *„Lazarus“* durch eine szenische Darstellung lebendig werden ließ. Nicht nur dies gelang – wenn auch die Längen des ersten Teils spürbar blieben – sondern die Beziehungen dieser Schöpfung, gleichermaßen rückweisend auf Händel wie vorweisend auf Wagner, die erst durch die konkrete Aufführung richtig bewußt werden, gaben der Gestalt des Meisters neue, ungewohnte Umrisse. An letzter Stelle der Feiern kamen glücklich noch *Furtwängler* und die *Wiener Philharmoniker* zu Wort. Seien überflüssige Worte vermieden, sei nur erwähnt, daß sie mit den unbekannten Menuetten und Trios für Streichorchester ihre herrliche Interpretation durch ein besonderes Verdienst krönten.

Das ist die wesentliche Ausbeute der Schubertfeier, soweit sie außerhalb des alltäglichen Rahmens liegt. Ein *Internationaler Kongreß für Schubertforschung*, der in sich ein erfreulicheres Bild bot, die Spuren reichlich später Vorbereitung aber nicht ganz verbergen konnte, schloß sich ihnen zeitlich an. Wenn auch die Symptome des überstandenen schweren Festfiebers in den Konzertanzeigen für den Abschluß des Jahres noch immer nicht vollends ausgeschaltet sind, so besteht für ein erfahrenes Auge doch kein Zweifel mehr daran, daß der Patient sich endgültig auf dem Weg der Rekonvaleszenz befindet. Das Wiener Musikleben hat dank einer unvergleichlich zähen Tradition solch harte Beanspruchung, für dieses Mal wenigstens, einigermaßen überwunden. Es fragt sich nur, ob Vorkommnisse wie das vorliegende nicht das Vertrauen in die künstlerische Leistungsfähigkeit einer Stadt empfindlich erschüttern. Die Erfahrungen an Musikfesten haben noch nie zu derartig schwerwiegenden Bedenken Anlaß gegeben; hoffen wir, daß sie zur Warnung dienen werden.

*Fred Hamel (Berlin)*

# NOTIZEN

## OPER UND KONZERT

*Paul Hindemith* wird nach Vollendung seiner komischen Oper, deren Titel noch nicht feststeht, ein *Ballett* für *Diaghilew* schreiben, dessen Uraufführung im März in *Paris* stattfindet. *„Hin und zurück“* wurde bereits in *7 Sprachen übersetzt* und zwar: englisch, französisch, russisch, dänisch, ungarisch, tschechisch und holländisch. Hindemith wird im Dezember sein Bratschenkonzert auf einer Tournee in Russland spielen, im Januar in der Schweiz.

*Hermann Reutter's „Saul“* nach dem Drama von Lernet-Holenia kam in neuer Fassung am Stadttheater in *Düsseldorf* mit durchschlagendem Erfolg bei Publikum und Presse zur Uraufführung. Das *Württ. Landestheater* in *Stuttgart* erwarb die Uraufführung von Reutter's *„Der verlorene Sohn“*, Text von *André Gide* in der Übersetzung von *Rainer Maria Rilke* und wird dieses Werk zugleich mit „Saul“ zur Aufführung bringen. Die *Staatsoper* in *Stuttgart* hat ferner die einaktige Oper *„Das Gazellenhorn“* des schwäbischen Komponisten *Hugo Herrmann* zur *Uraufführung* in dieser Spielzeit erworben.

Am Opernhaus in *Hannover* gelangte eine Ballettgroteske *„Robes, Pierre und Comp.“* zur Uraufführung durch *Yvonne Georgi* und *Harald Kreutzberg*, von denen auch der Text stammt. Die Musik schrieb *Friedrich Wilckens* für zwei Klaviere.

Donizettis *„Lucia von Lammermoor“* ist von *Max Ettinger neu übersetzt* und *bearbeitet* worden und gelangt im Laufe der Spielzeit im *Stadttheater Leipzig* zur Erstaufführung.

Die nächsten Aufführungen von *Ernst Tochs* Oper *„Die Prinzessin auf der Erbse“* finden in Altenburg, Zürich, Lübeck, Freiburg i. Br., Bern und Stendal statt.

Das *Königsberger Opernhaus*, das von dem neuen Intendanten *Dr. Hans Schüler* künstlerisch völlig reorganisiert wurde, hat auch geschäftlich einen erheblichen Aufschwung genommen. Eine wesentliche Herabsetzung der Eintrittspreise bewirkte eine Steigerung der Abonnentenzahl auf das Dreifache. Die Mitgliederzahl der Besucher-Organisationen ist ebenfalls um etwa 20% gestiegen. Es kann jede Vorstellung durchschnittlich 12 – 16 mal gegeben werden. Eine *Abstimmung* bei Abonnenten ergab eine *Ablehnung der modernen Operette* mit $^4/_5$ der Stimmen. Die *bestbesuchte Opernvorstellung* war bisher Hindemiths *„Cardillac“*.

*Respighis „Versunkene Glocke“* nach dem Märchendrama Gerhart Hauptmanns erzielte bei ihrer Erstaufführung in der *Metropolitan Opera* in *New York* einen starken Erfolg.

Das Altmärkische Landestheater *Stendal* hat die Erstaufführung der dreiaktigen komischen Oper *„Madame l'archiduc“* von *Jacques Offenbach* in der textlichen Neubearbeitung von *Karl Kraus* erworben.

*Ernst Toch* schreibt gegenwärtig im Auftrag des *Frankfurter Rundfunks* eine *„Heitere Suite“* für Orchester, die Anfang Januar durch diese Sendegesellschaft uraufgeführt werden wird.

*Eduard Erdmann* hat ein Klavierkonzert geschrieben, das in *Köln* unter *Abendroth*, vom Komponisten gespielt, zur Uraufführung gelangt.

Anläßlich des 5. Jahresfestes veranstaltete die *Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst,* e. V. in *Berlin* die Erstaufführung der *„Missa symphonica“* von *Lothar Windsperger* mit dem St. Michaelis-Kirchenchor aus Hamburg und dem Berliner Sinfonie-Orchester unter Leitung von Professor *Alfred Sittard.* Die Aufführung hatte großen Erfolg. Das Werk hatte auch bei seiner Aufführung durch die *Liedertafel* in *Mainz* einen starken Erfolg. Es ist ferner zur Aufführung in der *Wiesbadener Maifestwoche* in Aussicht genommen.

Der *Chemnitzer Volkschor* brachte als erster Chemnitzer Vereinschor mit der Städtischen Kapelle eine Aufführung von Honeggers *„König David“*. Die Leitung hatte *Willi Steffens.* – Respekt vor diesem Volkschor!

*Die Tripel-Fuge für großes Orchester von Kurt von Wolfurt,* erscheint demnächst im Verlage von *Ernst Eulenburg.* Das Werk wurde kürzlich in Dresden aufgeführt; weitere Aufführungen stehen bevor in Aachen, Bamberg, Berlin, Hannover, Köln, Nürnberg.

*Dr. Hans Hering* wird in *Düsseldorf* (unter Weisbach) das Klavierkonzert von *Hermann Wunsch* zur westdeutschen Erstaufführung bringen.

PERSONALNACHRICHTEN

*Lotte Lehmann,* die berühmte Sängerin und Gesangspädagogin, konnte am 2. November in Berlin ihren 80. Geburtstag feiern.

Zum Nachfolger von Joseph Rosenstock, der an die Metropolitan Opera in New-York verpflichtet wurde, ist *Erich Boehlke* (Koblenz) als Generalmusikdirektor an das *Wiesbadener Staatstheater* ab Herbst 1929 berufen worden.

An Stelle des von Wiesbaden nicht abkömmlichen Carl Schuricht werden *Alexander v. Zemlinsky* (für die Orchesterkonzerte) und *Bruno Kittel* (für die a cappella-Abende) die Leitung des Chors an der *Hochschule für Musik in Berlin* übernehmen.

*Alfred Hoehn* konzertierte mit größtem Erfolg in Hamburg (Dr. Muck) und Dresden (Fritz Busch) und wurde zu Konzerten nach Ungarn, Polen und Tschechoslowakei eingeladen. Für diese und die nächste Saison liegen Angebote aus Spanien, Südamerika und den Vereinigten Staaten vor.

Das *Deutsche Musikinstitut für Ausländer* wird im Juni 1929 im Schloß *Charlottenburg* eröffnet werden. Das Präsidium übernimmt *Wilhelm Furtwängler.* Es werden lediglich Meisterkurse für Klavier, Violine und ein Dirigentenkurs abgehalten, für die als Lehrer *Eugen d'Albert, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Willy Heß* und *Joseph Szigeti* gewonnen worden sind. Wilhelm Furtwängler wird einige Vorträge über Dirigieren halten, außerdem wird *Carl Schuricht* den Dirigentenkurs leiten. Für Vorträge über Musikästhetik und Musikgeschichte (in deutscher und englischer Sprache) sind die Herren *Dr. A. Einstein, Dr. Leichtentritt* und Prof. *Dr. Weißmann* verpflichtet worden. Vorträge über Instrumentenkunde hält Prof. *Dr. C. Sachs*, über die Entwicklung der Notenschrift und Musikbibliothekwesen Prof. *Dr. Joh. Wolf.*

MUSIKFESTE

Die *„Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929“* findet im Juli statt. Zur Einsendung kommen in Betracht: instrumentale und vokale *Kammermusikwerke,* die für *Haus und Schule* geeignet sind; ferner *Filmmusiken* und kleine musikalische *Bühnenwerke* (Singspiele, Kammeropern, Pantomimen). Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ erweitert nächstes Jahr ihren Aufgabenkreis durch Aufnahme von *Originalkompositionen für den Rundfunk* (Instrumental- und Vokalmusik; Hörspiel). Nähere Auskunft durch „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ zu Händen von *Heinrich Burkard,* p. Adr. Programmrat der Deutschen Rundfunkgesellschaften. Berlin W 9, Potsdamer Straße 4.

Das *17. Deutsche Bachfest* der Neuen Bachgesellschaft wird 1929 in den Tagen vom 8. – 10. Juni in *Leipzig* stattfinden. Es wird zugleich eine Er-

innerungsfeier an die vor 200 Jahren erfolgte erste Aufführung der Matthäus-Passion sein und an das vor 25 Jahren in Leipzig stattgehabte 2. Deutsche Bachfest. Die Leitung des Bachfestes liegt in den Händen des Thomaskantors Professor D. *Dr. Karl Straube.*

Die Neue Bachgesellschaft hat an Stelle des verstorbenen Hermann Abert Herrn Professor *Siegfried Ochs* zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt und an dessen Stelle Herrn Professor *Dr. Max Schneider* (Breslau) in den Vorstand berufen.

PREISAUSSCHREIBEN

Für die Komposition eines *gemischten Chores mit Orchester* (geistlich oder weltlich) schreibt die „Maatschappij fot Bevordering der Toonkunst" in *Amsterdam* anläßlich ihrer Zentenarfeier einen Preis von 2500 Gulden aus. Einsendungstermin: 1. März 1929. Partitur und Kl.-A. sind mit Kennwort und beigefügtem versiegelten Umschlag, der Namen und Adresse des Komponisten enthält, an den Generalsekretär der Gesellschaft, *Dr. Paul Cronheim*, Nic. Maesstraat 33, *Amsterdam*, einzusenden. Es kommen nur Werke, die weder veröffentlicht noch aufgeführt sind, in Frage.

Der Stadtrat von *Graz* hatte anläßlich der Achthundertjahrfeier der Stadt ein Preisausschreiben für ein Original-Orchesterwerk großen Stils von *mindestens* $^3/_4$ *stündiger Aufführungsdauer* erlassen. Den Preis erhielt *Hermann Kundigraber* für ein Orchestertryptichon. — Die Grazer wollen was für ihr Geld. Minimum $^3/_4$ Stunden — das heißt die Komponisten zum Breittreten ihrer Ideen förmlich zwingen. Und das ausgerechnet in einer Zeit, wo alles Produktive nach Konzentration strebt.

AUSLAND

*Frankreich:*

Das *„orchestre symphonique"* in *Paris* gab zwei Abende mit Werken von *Strawinsky*, bei denen u. a. neben einem seiner frühesten Werke, der ersten Symphonie, sein letztes „Apollo musagètes" aufgeführt wurde.

Der nach dem Brand im vorigen Sommer wieder hergestellte *„Salle Pleyel"* wurde am 30. November wieder eröffnet.

*Ida Rubinstein* gab an der Oper einen Ballettabend, bei dem u. a. *„Le baiser de la Fée"* von *Strawinsky*, *„Sanguet"* von *David* und *„Le Boléro"* von *Ravel* zur Uraufführung gelangten.

Der *60. Geburtstag* von *Albert Roussel* im April nächsten Jahres wird durch Aufführung verschiedener Werke des Künstlers, u. a. eines Psalms, in Paris gefeiert werden.

*Schweiz:*

*Othmar Schoeck* arbeitet an einer kleinen Oper, zu der ihm das Märchen *„Vom Fischer und syner Fru"* den Text liefert.

*Dänemark:*

Die Kopenhagener Sektion der I. G. N. M. brachte im November u. a. *Hindemiths „Frau Musica"* in dem Rahmen einer offenen Singstunde zur Aufführung.

Das kgl. Theater in *Kopenhagen* wird in dieser Saison zwei jung-dänische Novitäten bringen: *Höffdings* Oper „Des Kaisers neue Kleider" und *Riesagers* Ballett: „Benzin".

---

Diesem Heft liegen bei:

ein Prospekt des Verlages Ferdinand Hirt in Breslau, über „Jedermanns Bücherei Abteilung Musik" herausgegeben von Prof. Dr. Johannes Wolf.

ein Bestellzettel für Einbanddecken zum VII. Jahrg. MELOS.

# NEUE WERKE VON
# ERNST KŘENEK

## ZWEI NEUE ORCHESTER-WERKE

### Op. 54 POTPOURRI
für großes Orchester
U. E. Nr. 9411 Partitur Mk. 20.–

*Ein neuer, großer Erfolg bei der Erstaufführung in Hamburg unter Gustav Brecher*

„Ein virtuoses Stück, angefüllt mit einem diabolischen Humor, höchstapart in den Klangwirkungen . . . höchst fesselnd und reizvoll bis zur letzten Note. Der Erfolg war groß". *(Norddeutsche Nachrichten, Altona)*

„Das Stück hat kolossalen Schmiß, ist glänzend modern instrumentiert. Und die Übergänge von einem Thema zum anderen wachsen überraschend natürlich aus dem Bau des Stückes . . . ein vorzüglicher Wurf, eine mit frischen und erfrischenden Einfällen gesegnete Komposition, deren Schmiß verstärkt durch Brechers hinreisende und feurige Wiedergabe, direkt zündete". *(Hamburger Anzeiger)*

„. . . durchaus lebensbejahend, zeitgemäß in ihrem hastenden Tempo und ihrer, für das Wesen Kreneks, bezeichnenden Rhythmik . . . fand das forsche und draufgängerische Stück außergewöhnlich lebhafte Zustimmung". *(Hamburger Fremdenblatt)*

### Op. 58 KLEINE SYMPHONIE
für Orchester

*Sensationeller Uraufführungserfolg in Berlin unter Otto Klemperer*

„Kein anderer deutscher Komponist wäre fähig, so mit Anstand zeitgemäß, witzig, harmlos, heiter zu sein . . . Es ist das Scharmanteste was wir von ihm kennen . . . Bravissimo Krenek! . . . Krenek wurde als magister elegantiae stürmisch gerufen und gefeiert". *(B. Z. am Mittag, A. Weissmann)*

„ . . . der Scherz eines, der sich auch auf den Ernst versteht, und wir freuen uns an vielen hübschen, närrischen, extravaganten, giocosen Einfällen und an Einfällen. die doch nur von Einem kommen, der irgendwie zu den Berufenen und Auserwählten zählt". *(Vossische Zeitung, M. Marschalk)*

„Seine „Kleine Symphonie" ist Parodie der klassischen Symphonie, Parodie schon in der Besetzung . . . es gibt tausend Witze der Melodie und Instrumentation. Und die Frechheit ist so hinreißend liebenswürdig, daß man nur lachen kann und dem Komponisten die Hand schütteln möchte". *(Berl. Tageblatt, A. Einstein)*

## EINE NEUE KLAVIER-SONATE

U. E. Nr. 8836 Op. 59 II. KLAVIERSONATE Mk. 3.–

## NEUE GESÄNGE MIT KLAVIER

### Op. 53 VIER GESÄNGE
für Mezzo-Sopran und Orchester

1. Das unerkannte Gedicht – 2. Ein Rundum – 3. Ein Anderes – 4. An Sich
U.E.Nr. 8924 Ausgabe für Gesang u. Klavier M. 2.50

### Op. 56 DREI GESÄNGE
für Bariton und Klavier

U.E.Nr. 9568 I Die Zerstörung Magdeburgs M. 2.–
U.E.Nr. 9569 II Der neue Amadis . . . . . . M. 1.50
U.E.Nr. 9570 III Fragment . . . . . . . . . . M. 1.50

### Op. 57 KONZERTARIE
(Monolog der Stella)
(Aus Goethes „Stella", IV. Akt, 1. Szene)
U. E. Nr. 9556 Für Sopran und Klavier Mk. 2.–

*Material der Orchesterbegleitung nach Vereinbarung*

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung – Prospekte mit Bildnis, Biographie und Werkverzeichnis des Komponisten, sowie Pressestimmen gratis vom Verlag der

## UNIVERSAL-EDITION A.-G., WIEN-LEIPZIG

# Joseph Haydn

## Schottische und walisische Volkslieder

mit Begleitung von Violine, Violoncello und Klavier

Auch für Gesang mit Klavierbegleitung allein ausführbar

Revidiert und mit neuen passenden Texten zum ersten Male deutsch herausgegeben von

**Dr. Bernh. Engelke**

4 Hefte (Partitur mit Stimmen) à M. 3.—

Stimmen einzeln à M. —.50

### Heft 1 Ed.-Nr. 2450

1. Die braune Heid' und Yarrows Höh'n . . . . . . . . . . . . . . Rob. Burns
2. Einst ging ich im Sommer . . . . . Rob. Burns
3. Willst du mit nach Flandern gehn . . . Schott. Volkslied
4. Dort wo durchs Ried das Bächlein zieht . . . . . . . . . . . . . . Rob. Burns
5. Schlaf in deiner engen Kammer . . . Schott. Volkslied
6. Berg um Berg, und Tal inmitten . . . J. Rodenberg
7. Ihr Blumen dort am Ufersaum . . . . Rob. Burns
8. Fließ leise, mein Bächlein . . . . . . Rob. Burns
9. Weit über den Forth . . . . . . . Rob. Burns

### Heft 2 Ed.-Nr. 2451

1. Jung Jokel tat sich sehr hervor . . . . . Rob. Burns
2. Ich muß zurück in jene Stadt . . . . . Rob. Burns
3. Durchs Feld macht ich morgens . . . . Rob. Burns
4. O wär mein Lieb ein Fliederbusch . . . . Rob. Burns
5. Am Blumenstrand des klaren Dee . . . . Rob. Burns
6. Ein Wandrer kommt von ferne . . . . . Gust. Schüler
7. Holdes Mädchen, willst du gehen . . . . Rob. Burns
8. O Maid, die mich gefangen heut . . . . Rob. Burns
9. So lang die liebe Sonne lacht . . . . . H. Löns
10. Mein süßes Liebchen, schläfst du noch . . . Rob. Burns
11. Treu und herzinniglich, Robin Adair . . . Volkslied

## Lieder nach Gedichten von Hermann Löns:

### Heft 3 Ed.-Nr. 2595

1. Die Schneegans zieht, der Sommer geht . . . H. Löns
1a. Sprich, sahst du den Vater . . . . . . . . H. Löns
2. Es weiden meine Schafe um den Machandelbaum H. Löns
3. Was sehen denn die Leute mich bloß so eigen an H. Löns
4. Wenn ich meine Schafe weide . . . . . . . H. Löns
5. Jetzt kommt der Sommer in das Land . . . . H. Löns
6. Mein Schatz, der ist ein freier Schütz . . . . H. Löns
7. Auf der Lüneburger Heide geht der Wind . . H. Löns
8. Es sang und sang ein Vögelein . . . . . . . H. Löns
9. Rose weiß — Rose rot, wie süß ist doch dein Mund H. Löns

### Heft 4 Ed.-Nr. 2596

1. Wo die weißen Tauben fliegen . . . . . . . . H. Löns
2. Ich stehe auf der Heide und bin so ganz allein . . . . . . . . . . . . . . . . H. Löns
3. Über die Heide geht mein Gedenken . . . . . H. Löns
4. Im Schummern, da kam ich einst zu dir . . . H. Löns
5. Und wenn das Feuer brennt . . . . . . . . H. Löns
6. Es blühen die Rosen, die Nachtigall singt . . . H. Löns
7. Es steht eine Blume, wo der Wind weht den Staub . . . . . . . . . . . . . . . . H. Löns

„Es ruht ein eigener Reiz in diesen taufrischen Weisen, in denen ein so freier und ungebundener Charakter sich ausprägt, wie man ihn nicht leicht in den Liedern anderer Völker findet. Es sind Äußerungen einer unbelasteten und ungebrochenen Volksseele, die ihr Freud und Leid mit naiver Einfachheit aussingt. Die Begleitung für Klaviertrio, die Haydn diesen Liedern angedeihen ließ, zeigt im besonderen, wie wunderbar die mit Freiheit gehandhabte Kunst eines Meisters die Natur zu steigern und auch künstlerisch zu vollenden vermag. Welch individuelles Leben herrscht in den vielfach kontrapunktierten Begleitinstrumenten, vor allem in deren Vor-, Zwischen- und Nachsätzen! Dabei ist die Klavierstimme so angelegt, daß die Lieder auch ohne Begleitung der Streichinstrumente musiziert werden können; die Violinstimme wiederum kann gelegentlich, nach Angabe Engelkes, auch von einer Flöte übernommen werden.“
W. W.

„Der Herausgeber hat sich durch praktische Textkritik, Bezeichnung des Vortrags und teilweise Umgestaltung der Worte, nicht zuletzt auch durch seine instruktive Vorrede ein hohes Verdienst um das kostbare Werk erworben.“
Der Kunstwart.

Durch jede Musikalienhandlung (auch zur Ansicht) erhältlich

**Steingräber-Verlag / Leipzig**


„Klein" TORPEDO
MIT EINFACHER UMSCHALTUNG
für
REISE
und
BÜRO
besonders geeignet
für
Gelehrte Schriftsteller,
Ärzte und Gewerbetreibende
WEILWERKE A-G
FRANKFURT A. M. RÖDELHEIM

*Die Jubiläums-Ausgabe für das Schubertjahr 1928*

# FRANZ SCHUBERT

## Neue Lieder-Auswahl

im Verlag
**B. Schott's Söhne**
**Mainz – Leipzig**

Auswahl in 2 Bänden
besorgt und mit Vortragsbezeichnungen versehen von
**JOHANNES MESSCHAERT**

Herausgegeben von
**FRANZISKA MARTIENSSEN**
Professor des Gesanges
an der Staatlichen Akademie in München

**Band I**
enthält die Zyklen „Die schöne Müllerin", „Winterreise", „Schwanengesang" und 29 ausgewählte Lieder
Für hohe Stimme Ed. Schott Nr. 120 broschiert Mk. 4.–
Für mittlere Stimme Ed. Schott Nr. 122 „ Mk. 4.–
In geschmackvollem roten Ganzleinen-Geschenk-einband . . . . . . . . . . . . . . je Mk. 6.–

**Band II**
enthält weitere 97 ausgewählte Lieder
Für hohe Stimme Ed. Schott Nr. 121 broschiert Mk. 5.–
Für mittlere Stimme Ed. Schott Nr. 123 „ Mk. 5.–
In geschmackvollem roten Ganzleinen-Geschenk-einband . . . . . . . . . . . . . . je Mk. 7.–

Die beiden Bände stellen eine mit größter Sorgfalt getroffene und
**zum erstenmal lebendige Auslese im heutigen Geist und Geschmack**
aus dem gesamten Liedschaffen Schuberts dar und bringen gleichzeitig
die Vortragsbezeichnungen des größten Schubertsängers aller Zeiten.

*Verlangen Sie den ausführlichen Prospekt!*

*Ein unentbehrliches Vademecum für alle ernsten Geiger*

OSSIP SCHNIRLIN

# DER NEUE WEG

ZUR BEHERRSCHUNG DER GESAMTEN VIOLINLITERATUR

**BAND I**
*Repetitorium für Konzert-Programme*
Über 200 verschiedene Auszüge. 176 Seiten.
Ed. Schott Nr. 1051. Elegant geb. M. 10.—

**BAND II**
*Repetitorium für Kammer-Musik ohne Klavier, I. Violine*
Über 100 verschiedene Auszüge. 224 Seiten.
Ed. Schott Nr. 1052. Elegant geb. M. 10.—

**BAND III**
*Repetitorium für Kammer-Musik mit Klavier, I. Violine*
Über 150 verschiedene Auszüge. 207 Seiten.
Ed. Schott Nr. 1053. Elegant geb. M. 10.—

*Ausführliches Sonderverzeichnis kostenlos*

B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig

